

LOTTA DI CLASSICO

IL CASO MASSIMO SANNELLI

a cura di Elisabetta Brizio

LOTTA DI CLASSICO

Lotta di Classico. Il caso Massimo Sannelli / a c. di Elisabetta Brizio; [scritti di Elisabetta Brizio e Matteo Veronesi; con un inedito di Massimo Sannelli] – [Genova] : Lotta di Classico, 2016. – 104 p., cm. 23.
Pubblicazione elettronica gratuita in formato .pdf.

In copertina: Massimo Sannelli, fotografia di Fabio Giovinazzo.

Prima edizione: 12 marzo 2016.

La moda è ciò che si satura.
La poesia è inesauribile.

Pier Paolo Pasolini, *Es atroz estar solo*,
«Revista de Occidente», 4 (1976), p. 44.

Indice

Premessa

C'è davvero un *caso* Massimo Sannelli? Credo di sí. A prima vista, Sannelli è un autore ben pubblicato e ben inserito, ha lavorato nell'editoria e nel cinema, e come poeta figura nelle antologie militanti, quelle che contano, come *Parola plurale* e *Poeti degli anni Zero*. Quindi non è uno sconosciuto. Se vuole pubblicare, pubblica, e se vuole apparire, appare. L'idea del *caso* fa pensare a un problema. E allora dov'è il caso? Qual è il problema?

Risposta: la singolarità di Massimo Sannelli. In primo luogo, è un autore molto versatile: letteratura, filologia latina medioevale, cinema, teatro, traduzioni, arte visiva. Della singolarità di Sannelli fa parte una certa durezza, che lo ha portato anche ai cosí detti lavori utili e umili: lavapiatti, aiuto cuoco, portiere di giorno, portiere di notte, bibliotecario, autore-ombra. Tutto questo mentre lavorava come *editor* internazionale, tanto per testimoniare il peso effettivo di quella che si suole definire *high culture*, che di fatto è un gioco per borghesi.

In secondo luogo, Sannelli è una delle ultime propaggini del poeta-intellettuale. Una coda molto autoironica, ma consapevole.

In terzo luogo, è un autore fuori tempo. In realtà non appartiene al 2016, né fisicamente né *fisiognomicamente*. Lo si potrebbe immaginare con Artaud o Aragon a Parigi, per esempio: e lui lo sa, questo, e di qui nascono i suoi atteggiamenti impetuosi e sferzanti, e solitari. Potrebbe essere stato fotografato da Man Ray negli anni Trenta. Potrebbe essere un vampiro, uno che attraversa e le epoche e incontra Byron e Schubert, come Adam in *Solo gli amanti sopravvivono* di Jarmusch. Quando Sannelli ha

accettato la sua non-appartenenza, ha rinnegato le sue opere poetiche – cioè una catena di rapporti strategici, editoriali e amicali – e quindi tutta la poesia che precede *Intendyo*, uscito nel 2016.

Poi c'è un punto 'urticante' (e la parola è sua). Questo poeta versatile e intellettuale ha un corpo, e la realtà di Sannelli è il corpo e il viso di un attore. La realtà di Sannelli è la voce di un attore, sul corpo e sul viso di un attore. Mentre i poeti italiani amavano distinguersi in *performativi* e *installativi* – i primi gridavano, i secondi scrivevano e leggevano male, quando leggevano – Sannelli scriveva e interpretava film. Contemporaneamente, decideva – e lo affermava in pubblico – di non poter piú fare letture di poesia di gruppo. Avrebbe letto da solo, sempre, come un attore, e nelle condizioni un po' liturgiche che vanno bene a un attore. Ma anche questa scelta non era molto vantaggiosa nel presente italiano.

Nel campo dei poeti italiani, chi ha molti protettori – o è un protettore – non ha pubblico, ma chi non ha nessun protettore ha un pubblico. E l'autore non protetto sa benissimo di non lavorare per i piccoli potenti italiani, ma per due entità molto piú grandi: il pubblico attuale – che lo segue – e il mondo futuro. Oggi l'Italia invecchia pesantemente e cambia natura, proprio come nazione. Sannelli, in apparenza cosí poco strategico, pratica strategie reali molto piú forti delle chiese letterarie, e neanche questo gli viene perdonato.

In Sannelli convergono una serie di tradizioni, con tutte le loro ambiguità e le loro insufficienze, cui si unisce una serie di caratteristiche. Le tradizioni e le caratteristiche, insieme, sono imbarazzanti. Se c'è un autore, oggi, di cui si potrebbe dire quello che dice Thomas Mann in *Tonio Kröger*, questi è Massimo Sannelli. Cioè: «Das Gefühl der Separation und Unzugehörigkeit, des Erkannt- und Beobachtetseins, etwas zugleich Königliches und Verlegenes ist in seinem Gesicht», «il sentimento della separazione, del non c'entrare, del venire riconosciuto e osservato, nella sua faccia c'è qualcosa di regale e insieme di imbarazzato», nella traduzione di Enrico Filippini. Che è il volto fissato da Fabio Giovinazzo, regista, nel film di cui Sannelli è co-autore e protagonista, *L'Arte del Fauno*.

A noi lettori tutto questo interessa. Ecco perché Massimo Sannelli è un caso, vivente e vero. E quando si fa intervistare, come qui, non ci sono né sconti né ambiguità. Noi lo conosciamo, e sappiamo che detesta l'espressione *coraggio intellettuale*. Non ci vuole coraggio intellettuale per parlare in un Paese vecchio ma democratico, il coraggio serve in zona di

guerra, non qui. Il continuo ritorno al *mondo* – transnazionale e plurilingue – non è l'ultimo motivo di interesse, nostro di utenti, per il *caso*.

In questo *e-book* si parla di un artista inattuale, e si insisterà sulle riscritture, il vero punto ossessivo di Sannelli. Riscrittura per riscrittura, includo qui la rielaborazione di un mio testo su un componimento tra i piú intellettuali e i meno giovanilistici del nostro tempo: *Lettera dalla Dacia* di Matteo Veronesi. E come intellettuale Veronesi scrive nei tre saggi finali.

marzo 2016

«L'opera musicale e biologica, la cosiddetta poesia…»

Di recente, in «Poesia 2.0», lei ha pubblicamente rinnegato la sua opera in versi con una serrata e articolata *Abiura in cinque punti* che vale la pena di riprodurre per intero.

1.
Nell'anno 40° della vita decido di rinunciare alle mie opere di *poesia*. D'ora in poi, non riconoscerò nessuno dei miei libri di poesia, né le collane in cui sono usciti, né i rapporti – di volta in volta umani, accademici, professionali, critici – che li hanno garantiti e promossi. Abbandono tutti i miei libri di poesia, nessuno escluso: sono stati scritti in un altro tempo (disperatamente lungo, pieno di legami) e con un altro corpo (ferocemente autodistruttivo, assottigliato fino alla consumazione, cioè fino all'errore).

2.
I testi riappariranno in libri nuovi, piú coerenti con l'intenzione che non ho seguíto fino in fondo. Qualcuno conserverà la forma originale, altri saranno cancellati, altri

modificati o accorpati, in una nuova casa abitabile. I libri da cui provengono rimarranno indietro, presenti ma abbandonati. Non posso impedire che vengano ristampati, ma l'idea di ristamparli non partirà da me.

3.

Non accetto piú l'idea di pubblicare nelle collane di *poesia*, presso editori specializzati in *poesia*. Non ho mai voluto scrivere *poesie*, ma dare una forma *musicale* ad un'azione *biologica*, o anche biografica. In realtà, dico *biografica* e *biologica* per escludere una parola da non dire, adesso.

4.

La calligrafia e le reti non funzionano piú. Nello stesso tempo: devo essere coerente con le ultime operazioni: il libro della *Scuola di poesia*, la traduzione di *Mistica* di Joë Bousquet, il passaggio da una cosa *mondana* al *mondo*. Se interrompo questa coerenza, rientro in una rete amicale che crea un errore sull'errore. Il primo errore è l'istituzione dei rapporti, in cui è implicato un corpo che non ho piú, o una mente da modificare. In mezzo: la trasformazione dei rapporti in istituti, anche ideologici. Il secondo errore è la volontà di pubblicare senza pubblico, perché tutto si indirizza alla piccola rete.

5.

L'opera musicale e biologica – la cosiddetta poesia – ricomincia nel 2013 e cancella il passato. E, del passato, soprattutto due vincoli: i rapporti e gli stili, entrambi bloccati, per quindici anni. Il luogo abitabile delle mie *opere italiane* è da rifare completamente: cosí oggi azzero quindici anni di operazioni, considerate poesia. Adesso posso ricominciare, in un altro modo.

La perentorietà delle sue parole ha suscitato nei suoi lettori un certo spaesamento, benché in questi ultimi tempi parecchi indizi avessero lasciato presagire la sua decisione. Da quale ragione, meditatissima immagino, ha avuto origine, al di là di

ogni «tirannia dei rapporti», una reazione cosí categorica come quella del rinnegamento dei suoi libri di versi?

Non volevo piú essere un automa-autore: che è poeta, scrive libri di poesia, li pubblica presso gli editori di poesia, nelle collane di poesia. Non c'è modo piú sicuro per abolire il pubblico; e per trasformare l'insuccesso in pratica resistenziale. Sento parlare di «poesia civile»: va bene.

Ma chi è civile? In quale *civitas*? E con quali *cives*?

E poi la «tirannia dei rapporti»: non parlo solo degli scambi di favori, dell'editoria a pagamento, ecc.; opporsi a queste cose è vero, troppo vero, ed è anche retorico. Parlo a titolo personale: è tirannia dei rapporti questo *esplicare* i testi e *legare* gli autori. E ho rinnegato gli scritti di esoeditoria resistenziale: erano inutili; gli scritti di posizionamento scolastico: erano ambigui; e anche gli scritti da leggere come partiture orali, ma fatti *inter nos*: erano per pochi, e quei pochi non valevano la pena.

Rinnego la freddezza, la politica, l'intelligenza, l'amicizia strutturata. E rinnego le tensioni suicidali: il cattivo esempio e l'ambiguità di chi non crede ai rapporti, ma li ha sempre praticati. Da tutto questo sono uscito. Ma sia chiaro: la prosa ha sempre questo timbro un po' assoluto, come chi non ride mai. Non è cosí. Chi legge, si libererà anche delle mie asserzioni: integrerà il detto con spiriti vocali e corporali, e passerà attraverso tutto.

A quale parola da escludere, o da non dire per il momento, allude nella sua abiura?

La parola non detta è *magia*. Non certo in senso rituale-operativo. Se c'è operazione, coincide esattamente con la stessa, e intera, vita. Non c'è *un* rito; cosí non c'è *un libro*, ma una proliferazione… una fecondità, continua… non so come dire. E insostenibile. Magia, dunque: diciamo nel senso del *performer* di Grotowski. O nel senso di certe profezie di Pasolini. O come le premonizioni di Jung. Ho scritto un libro, intitolato per scherzo *Scuola di poesia*: parla fino all'eccesso degli istituti irrazionali e ostinati. In quella prosa ho

provato – ho trovato – una via teatrale. Qui non lo so. Ci sto provando. Gioco a dire.

La sua apostasia, la sua palinodia poetica, sono forse assimilabili al proposito dantesco («con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta»), per tanti aspetti enigmatico – mentre chiarissimo sembrerebbe il proposito gozzaniano che ne riprende l'espressione?

Quando nasce il progetto della *Comedía* Dante non è piú un poeta. Non si esprime piú in poesie sciolte, in scambi amicali: i simboli del non-lavoro, in tutti i sensi. Accade l'esilio, che è la base pratica della *Comedía*: senza esilio non c'è *Comedía*. E la morte di Guido Cavalcanti deve essere stata un'altra base: non pratica, ma vitale. Forse amorosa, anche. Forse un'amputazione insopportabile; Guido deve rimanere come l'*arto mancante*.

Sono cose importanti: dove tu scrivi per un amico presente e vivo – anche se è il Mentore, il Chirone, ecc. – tu non stai facendo una *Comedía*: cioè non lavori al tuo Mondo, per il Mondo (e per il pubblico). Sei forse, grossolanamente, civile, se vuoi, ma sei solo un *civis* fiorentino. Devi spaccarti in due, perdere la terra, *iniziare a lavorare* e sapere come *è duro calle*; e poi ammettilo: perdere Guido è peggio che perdere Beatrice. Beatrice era già una cristofora a Fiorenza, non era certo *Florentina natione et moribus*; ma Guido no: era il precursore reale, e probabilmente ha imposto amore e disamore, contatto e modi di vivere, e *stile*. Senza Guido, sei solo, ed è una benedizione. A questo punto devi capire: chi sei?, sei un poeta fiorentino o sei il «legislatore di religione», secondo l'estasi di Foscolo? Sei il legislatore, ovviamente autoproclamato. Ti difendi da solo e Guido è morto (meglio per te). Forse Guido è stato il tuo unico, vero, amore, in senso terreno. Bene: perdi anche Fiorenza e perdi tutto. E te ne fai una ragione e arrivi alla *Comedía*. Ho detto questo per prendere una posizione: io *non ritornerò poeta*, perché il mio programma esclude una *Comedía* (per lo meno una *Comedía* «in forma di parole» e *scritta*). Certamente i versi fanno parte dell'Operazione, se non dell'Opera. Ma non sono il centro del

centro. Il centro del centro è una mente, che si sta organizzando per il futuro. Tutto dovrebbe essere un corpo unico: i vincoli della vita, le opere scritte, recitate, insegnate, in prosa o in poesia, i tentativi filmici, i lavori grafici, gli oggetti di scultura. Un corpo unico; e forse una *Comedía*, va bene. Voglio arrivare a questo punto. «Con altro vello» è certo: poco ma sicuro. Il corpo ci si muove insieme.

Nell'abiura parla di un azzeramento tuttavia non indiscriminato, se, come afferma, qualche testo poetico della stagione passata e sconfessata «conserverà la forma originale» per confluire inalterato in contesti a venire. Non è forse questa un'operazione contro la consunzione, là dove l'iterazione della «forma originale» (dato che ogni forma rimodellata si pone comunque come nuova opera, prima e aurorale, e insieme temporaneamente definitiva, finché un'altra potenzialmente non vi subentri) è l'anticipazione di forme future, che potranno essere a loro volta riconfigurate, e insieme superate, in una assidua *Aufhebung*? Come nella temporalità dell'esistenza e nel fluire scandito e misurato della musica, che in lei è opzione preferenziale? Il «musicale» di cui lei parla nella abiura può assumere anche questa accezione?

Ho praticato la musica, la pratico, l'ho studiata, non finirò mai di studiarla. E di *non* capirla. Qualche testo del primo tempo può rimanere, perché no? Anche nella sua «forma originale», perché no? Il testo *fa testo* intorno ad un corpo che opera: se dice *bene*, perché non deve rimanere? Musica significa due cose, per me: da un lato, la richiesta di abilità, per realizzarla; dall'altro, l'umiliazione del senso. Ti chiede intelligenza per arrivare ad un suono degno; e poi quel suono degno non può essere coartato. Non sai che cosa significhi, se non se stesso: altezza, intensità, timbro.

Ha spesso insistito sul valore della riscrittura, a meno di concepirla nei termini di un *labor limæ*. Riscrivere denota anzitutto il fatto di saper riconoscere le proprie spoglie, anche nella prospettiva di non aver portato a termine, come lei scrive,

delle intenzioni. Oppure, per dirla con parole sue tratte da *Scuola di poesia*, la riscrittura potrebbe, per gradi, compensare la condizione per cui «niente è definitivo, anche se non è immaturo». Poesia è allora lo stesso soggetto che si trasforma: sottraendo, omettendo, dimenticando, abiurando. E, appunto, conservando, confermando. E inoltrandosi, oltrepassando. Tuttavia, si legge ancora in *Scuola di poesia*, scrivere è «scindere l'esperienza dal corpo». E assumere il concettuale solo nella misura in cui non collide con l'acquisizione del dato di realtà, il che per certi versi comporta il venir meno del divario tra soggetto lirico ed empirico. In che termini quello che spesso viene definito 'contenuto universale' insito nel gesto creativo potrebbe evolversi, cambiare?

Io non credo al contenuto, cioè non credo all'espressione di idee. Anche ora sto esprimendo idee; e quindi sto facendo un uso servile di strumenti che vorrebbero altri campi; ma *nello stesso tempo*: sto costruendo uno stile – lo stile è testimonianza *visibile e udibile* dell'esistenza – e lo aggredisco, lo sperimento riga dopo riga. Faccio di nuovo una partitura. Io non sono la poesia; ma sono la poesia che voglio realizzare; e cosí si scinde l'esperienza dal corpo, perché la *transustanziazione* dell'io in un libro è (per me) impossibile (per ora). Il contenuto può essere biografico (io preferirei dire: *biologico*); oppure concettuale (la poesia *religiosa*, la poesia *civile*, la poesia *d'amore*; tutte cose buone, ma limitate). Ma il *bíos* è illimitato. Cosí è illimitata la sua generazione di atti.

Cosa accomuna riscrittura e traduzione? Nel caso della sua «interpretazione italiana» dei *Doveri* di Nostradamus l'atto di tradurre ha rappresentato in qualche modo una intrusione nel testo altrui, un'interferenza, una sovrapposizione o una eco, una sorta di armonizzazione innovativa, o di travestimento, dell'originale? Per riattualizzarlo in altre trame? Per includervi del proprio?

Se non avessi potuto «includervi del proprio» non avrei fatto quelle traduzioni. Si include sempre del proprio, del *bíos*, dell'arco e della

vita. La riscrittura traduce il brutto, e lo migliora. Lo santifica nel senso ebraico: lo *separa* da un percorso banale, anche istituzionale, ma immondo. La riscrittura «rende piú bianco della neve» (scherzo). La traduzione è un cosmetico e una mediazione. Per i contenuti c'è la politica, giustamente.

Bisogna adattare il testo al disagio, istantaneamente.

Bisogna adattarlo anche alla felicità, quando c'è.

Se non si adatta, si distrugge o si rinnega, e si fa altro.

È appena uscita con La Finestra Editrice la sua traduzione della *Mistica* di Joë Bousquet. Tuttavia il frontespizio del libro non riporta 'traduzione di Massimo Sannelli', bensí «interpretazione di Massimo Sannelli». Vuole spiegarci la differenza che comporta, e che suggerisce, questo mutamento di definizione?

Non è proprio un attestato di umiltà. Prima di tutto, è un'azione musicale. Io *interpreto*. Come interpreto? Facciamo due nomi pianistici, praticamente opposti: c'è Pogorelić e c'è Brendel. Interpretare è scegliere, e significa scegliere anche chi interpreta.

Domandarle se sia legittima l'estensione dell'abiura anche a sue opere che non siano in versi sarebbe un controsenso, in virtú della sua visione ampia e anzitutto non strettamente tecnica della poesia, a dispetto della sua competenza in àmbito metrico e prosodico…

La vita è Opera. Dunque abiuro da molti anni di vita. Non solo. Abiuro dal corpo di 54 kg che ho avuto. Non solo. Abiuro dal desiderio del suicidio *bello*: non è bello. Abiuro dalle derive sentimentali e sessuali; dalla dichiarazione della malattia e dalla malattia; e dalla dichiarazione della salute, ovviamente.

Abiuro dall'intelligenza che ha giudicato intelligente l'immaturità.

Lei si sente *poëta-philologus*, in una accezione non dissimile (con tutte le distinzioni del caso) da quella in cui lo furono Callimaco, Poliziano, Leopardi, ma in un senso evidentemente

diverso, prossimo a un culto quasi devozionale per la parola, profondo, intimo, quasi corporeo?

Non è *quasi* corporeo. È corporeo. Ma rifiuto anche la definizione di *philologus*, come quella di *poëta*. Sono limiti opachi e strutturali; danno un limite a qualcosa che vuole essere molto piú libero, se non piú gioioso. Ad ognuna delle sue domande dovrei rispondere, in realtà: credo piú al *Bushidō* che alle *humanæ litteræ*. Non veda in me un *autore*, un *letterato*, ecc. Intanto ne veda piú di *uno*: perché questo è il segreto: non basta piú *uno*. Il cinema, per esempio, non può essere un'arte singolare. E passare da un'arte all'altra – con il solo limite di un istinto-arciere che *saetta* il troppo e il vano – richiede la molteplicità. Anche in una sola vita. Lavoro per questo.

***Scuola di poesia*, com'è noto, non è un decalogo per apprendisti poeti, seppure di poesia – intesa nel senso piú vasto – quasi pervasivamente vi si ragioni. Non vi si antologizzano versi suoi, ma c'è moltissimo di lei. Scevra di luoghi comuni, percorsa da un una vena umanissima, niente affatto enfatica: cos'è veramente *Scuola di poesia*? Un libro senza vincoli logici all'apparenza, difficile da inscrivere in schemi e categorie precostituiti, dove, in virtú dell'armonia e della unitarietà dell'indole complessiva e prevalente (del 'sentimento fondamentale', avrebbe detto un crociano), diventano inavvertibili i vari passaggi tra soggetti differentissimi tra loro. Il nesso che li coordina è forse la fusione, la non dispersione temporale, qualcosa che abbia a che fare con il «biologico» di cui parla nell'abiura? Una mimesi, inoltre, della combinazione delle arti? O l'espressione pratica del suo esser se stesso nel modo piú pieno e piú assoluto, come un destino (anzi, nel senso del 'divenire ciò che si è', con le parole di Pindaro riprese da Nietzsche), e dunque non solo poeta, traduttore, scultore, attore, interprete? E con il 'biologico' c'entra qualcosa la dimensione – collettiva – di Godot, vale a dire la condizione differita, e mai tradotta in atto, della potenza?**

Non può essere altro che «l'espressione pratica», ecc. Quanto alla «potenza», la morte fa giustizia di ogni potenza. Per esempio: la visione di un'amata-cadavere – so che cosa significa – fa giustizia di ogni sensualità. Tutto qui. L'«indole complessiva e prevalente» della *Scuola di poesia* può restringersi a poche domande: quanto sono solo? (non parlo di anacoreti, ma di fedeltà o di infedeltà alla *responsabilità*; e anche di voglia o di non voglia di *giocare*). E faccio buon uso della mia solitudine? (dovrei produrre, prima di tutto: e produco? che cosa?). E i miei risultati sono *la felicità* di qualcuno? Quest'ultima domanda è semplicissima, ed è anche la piú aggressiva.

La morte mi ricorda, come a tutti: sei presente, usa bene le cose. Non c'è altra *potenza* se non la presenza, che ha stile, e lo stile dichiara il livello di presenza. Tutto qui.

In che misura il 'lettore ipocrita' al quale lei spesso si rivolge in *Scuola di poesia* può essere assimilato al baudelairiano *mon frère*? Forse in una ansiosa ricerca di consenso, nella cosí detta ricezione, in cui valutazioni e psicologie si sovrappongono, partecipi, al suo testo?

Il lettore ipocrita è *mio* fratello. È fratello *mio* o di Baudelaire. In un rapporto singolarissimo e speciale, quasi amoroso, molto oltre la tirannia dei rapporti. Il consenso è con sesso, poi. Ma non è che Baudelaire debba diventare un evangelista. Le sue parole suonavano bene, e il loro passaggio in Eliot le complicava, senza sbiancarle. E poi io parlavo, sempre, *impersonalmente ma a titolo personale*: questa è la contraddizione, continua e voluta.

Per lei poesia è un'arte applicata, non un genere letterario. Realizza la fusione delle arti come per alchímia, una assonanza di suggestioni e sollecitazioni volta a volta visive, fisiche, esistenziali, memoriali, semantiche, simboliche. Poesia è indistinzione di corpo e parola. Non è portatrice di idee ma di *espressioni esposte*. Non dà indicazioni 'che mondi possano aprirci', né può esser detta in negativo. Anzi, nel suo specifico orizzonte, non potrebbe neppure essere detta, ma

sempre e soltanto *esposta*. Qual è la sua idea di esposizione, e quale il nesso tra l'atto di effondersi e la vulnerabilità?

Tutto il vivente è vulnerabile. Non c'è tana che salvi, non c'è scudo che non sia spezzato. Contro la Natura di Leopardi o la donna Pietra di Dante non c'è scudo: l'Islandese la trova sempre, l'innamorato la rivede in ogni cosa fredda. Non c'è scampo, e perché ci dovrebbe essere? *Moriremo tutti*. E allora che cosa vuoi conservare? Non si può conservare niente. Allora lo effondi, ti fai *vulnerare*, ferisci a tua volta, rendi militare il tuo atto di militanza. Abbandoni poi la militanza – che è retorica – e ricominci, come lei ha detto, dall'«indistinzione di corpo e parola».

Vorrebbe dirci in che senso un vero libro di poesia dovrebbe essere – come lei ha scritto – un «viaggio lineare»?

Il viaggio è *stilizzato*, ma anche *illimitato*. Un libro non basta: occorre che sia circondato da atti biologici forti, da una fede, da una *incarnazione* disperata e gaudente.

Quanto sopravvive in lei dei suoi maestri, ad esempio Pasolini (al quale ha dedicato un libro, *Philologia Pauli. Il corpo e le ceneri di Pasolini*)? E quanto dell'insegnamento di Sanguineti è passato nel suo singolarissimo commento – o, come lei preferisce chiamarlo, nel suo «laboratorio che spera e dispera [anche in forma di poesia]» – alla *Comedía*, o altrove?

Non potevo non partire da Pasolini: nessun corpo italiano è stato piú gettato del suo nella lotta. Sia chiaro: nessun corpo di *letterato*. Mariarca Terracciano e Bobby Sands hanno gettato molto di piú, e non certo per realizzare artefatti. Mishima ha gettato se stesso piú di Pasolini, e per ragioni piú limpide. Diciamo che ci sono gradazioni del *Bushidō*, e Pasolini sta – tra gli *umanisti* – ad un livello superiore. Ma il fatto è che l'umanesimo non basta: è ambiguamente solitario, e intanto ha bisogno di rapporti; mentre la vita dedicata pratica la solitudine, ma non è solitaria. Nega i rapporti infecondi, questo sí (mentre la vita di Pasolini è una continua creazione di rapporti, nessuno dei quali è salvifico: nemmeno quelli intellettuali). E poi

Sanguineti: sapeva tutto e si poteva attingere. Aveva un signorile *senso del limite*: conosceva automaticamente, perché li forgiava al momento, i *limiti dell'interpretazione*. Mi ha dato molto e io ho preso tutto; ma anche lui era un *umanista* – che cercava di arginare la professione con le attestazioni squallide, con la dichiarazione del sesso, come ogni italiano maschio – e questo è un limite.

Ho l'impressione che i saggi confluiti in *Philologia Pauli* le somiglino ancora...

Li riscriverei dal punto di vista formale. Ma non li ho rinnegati. Proprio perché è una *philologia*: una *philía* non ideale, senza libidine ma feroce. E un *lógos* reale su questo amore.

L'amore ha un oggetto e il mio oggetto era e non era Pasolini. Non è detto che tutti i monologhi siano a titolo *personale*. Esistono le maschere. Mentre l'autore confessa c'è un piccolo ghigno, in lui: i segni impercettibili della soddisfazione, estesi per pochi millimetri.

Sappiamo il rilievo che in lei assume la dimensione della vocalità, come si trae, tra l'altro, dalle suggestive videopoesie realizzate con Matteo Veronesi; abbiamo letto in *Scuola di poesia* un riferimento a *Reduce* di Giovanni Lindo Ferretti, voce in amalgama con i sedimenti del corpo – scriveva il cantore in *Bella gente d'Appennino.* Cosí in Carmelo Bene, che assimila, metabolizza e riplasma, per cosí dire, i sedimenti lasciati da tutta una molteplicità di suggestioni esterne, di voci che lo hanno sfiorato o attraversato...

La voce è stile, sempre. Dichiara tragicamente e felicemente, e *immediatamente*, *chi sei* (e *quanto* sei). Il mio vero problema è lo stile, il segno del *vivente*. Il vivente ha stile. È stile.

In *Scuola di poesia* a un certo punto lei dichiara di aver «perso un mucchio di anni senza sapere: senza saperlo». Le sue opere piú recenti sono tese a riacquisirli, riscrivendoli?

Certo: riacquisterò. Ma nello stesso tempo: detesto l'idea di imparare dagli errori. In primo luogo, perché è un'idea. E poi la

sopravvivenza dell'errore è nevrotica, non dà nessun piacere. Qualcosa ho imparato, sí; ma ora voglio dimenticare i motivi. I progetti vanno tutti in questa direzione: tutti, nessuno escluso. Ed è chiaro che l'editoria è solo una parte della direzione.

Di séguito, una lassa di *Intendyo*, che esce nel 2016 per la Camera Verde, a Roma:

io voglio una offensione lunga
del silenzio perfetto: il vero bianco
e nero contrastato, l'audio chiarissimo
dei pochi *verba*

detti. il sesso sbaglia, il sonno sbaglia,
mangiare sbaglia; ricordare gli anni
ricorda l'urto, acceca. la volontà vuole
imporre un'altra volta i due colori.

Vorrebbe esplicare, 'chiosare' il senso del «silenzio perfetto»? Ma non si può certo pretendere, nel suo caso in particolare, che un 'poeta' riassuma il suo pensiero e il suo mondo in definizioni e formule sintetiche, sicché le virgolette con lei sono sempre un segno di prudenza linguistica...

Chiosare no. Solo questo: è il desiderio di un silenzio attivo e fecondo, non certo mistico (se fosse mistico, sarebbe indicibile; se fosse realizzato e poi detto, sarebbe contraddetto). E poi: è il desiderio di un bianco e nero, in senso filmico. Lo stile di *Intendyo* è volutamente canterino, a tratti ingenuo e illuso; volutamente.

Infine, non è possibile che l'accademismo filologico, neopositivista, chino davanti all'idolo dell'esattezza e della scientificità, finisca per dar luogo a uno smarrimento del senso comune, e per tradire, o per dimenticare, la sostanza umana dei testi? Non è lo stesso filologismo accademico una forma e un momento, in senso heideggeriano, dell'oblio dell'essere, della tecnica? Non aveva forse ragione Benjamin (e Vico

prima di lui) a dire che la filologia deve convertirsi in filosofia, andare oltre il 'contenuto fattuale' per penetrare il 'contenuto di verità'? E non ha lei compiuto, rispetto ai padri di quella tradizione filologica a cui pure si è formato, una sorta di revoca, di 'uccisione' totemica, freudiana o nietzschiana, o un hegeliano superamento?

Quando si è in piena nevrosi è uccisione e superamento. Dopo no: è *qualcosa*, indicibile, e forse è successo *qualcosa*… non mi riguarda piú… lo abbandono… Sí, certo: l'ho fatto. Ma voglio dimenticare di averlo fatto. Non voglio piú saperlo; né saperne; né sapere.

aprile 2013

Ringkomposition

A un anno dall'abiura

A un anno dalla pubblica abiura dai suoi libri di versi sente di aver fatto un passo avanti? O indietro, a seconda di cosa veramente intendeva lasciarsi alle spalle?

Molto piú di un solo passo. Comunque un passo avanti, questo è certo. Ma il passo deve anche ridere, se no si cade nel personaggio tragico: che non deve esistere, perché il tragico non può *resistere*. Nello stesso tempo, non volevo (e *non voglio* piú) agire *solo* umanisticamente, fuori tempo e snervato: un libero retore in una libera rete non fa paura neanche a Berlusconi.

Potrebbe dirci qualcosa in merito alla sua attività svolta in questi ultimi mesi per le pagine di «Trentino Libero»? Ne emerge un opinionista *sui generis*, un umanista infedele a quella linea che tende a smarcarsi dall'espressione viva, ritmica, musicale piú che concettuale…

È la costruzione ironica e ringhiante di un nuovo tipo di autore. Lí provo uno stile che sintetizza molti stili. Il progetto è una freccia. È un proietto e va bene. È un proiettile, e cosí via. E niente *dóxa*, là dentro, non piú, ma una cosa: un lamento che si realizza e poi si rende irrealizzabile – attenzione –, si dissolve (in risate e in silenzio) e poi si realizza di nuovo. Ora le svelo un mistero buffo: io scrivo musica, di solito, ma nessuno lo sa. Il mondo cerca solo idee, per ripeterle, e la prosa è brava a sembrare il carro delle idee.

Sapevo che lei avesse compiuto studi musicali approfonditi, ma non che scrivesse musica. Che genere di musica compone? Ho detto male 'genere' e di sicuro anche 'compone', questo lo so. Forse musica mentale, astratta, non pensata per alcuno strumento in particolare, un po' come l'*Arte della fuga* di Bach? Anche la poesia del resto è *musica humana*, non *musica instrumentis constituta*, musica ineseguibile se non con il pensiero. Ma lei tende ad asservire il pensiero alla dimensione musicale, e con tutta probabilità sbaglio anche in questo caso. Il suo mistero insomma non è affatto buffo…

Sono davanti ad un foglio, che è sullo schermo del computer.

La musica di questo foglio è una serie di parole e sperimento la potenza di alcune *espressioni*. Non sul piano del timbro e dell'altezza, che saranno realizzate dal *performer*, a modo suo. No: i testi sono esperienze *ritmiche*, perché gli accenti non sono modificabili e l'ordine delle parole è dato, qui, nella partitura. Anche ora.

Io non scrivo per esprimermi, ma per esprimere, quindi è sempre un atto *teatrale* e dedicato all'*apparenza*. Voglio *rappresentare fisicamente* il messaggio, che è una presenza: da un lato. Dall'altro: voglio *fare e dare la partitura* degli esperimenti sonori. In generale: non sopporto di essere un portatore di messaggi, anche se è inevitabile portare un messaggio. Per questo amo lo *show*, la mostruosità del lavoro, il silenzio. E la musica arriva per soffocare la presunzione e il senso, da un lato; dall'altro: unità di tempo, luogo e azione, va bene, ma la tripla unità deve avere anche l'unità di *intenzione*, quindi di *vita*.

Il canto deve essere *sincronizzato con la sensazione*, che è mentale, quindi il canto deve essere *sincronizzato con la mente*; ma la mente è nel corpo, quindi il canto deve essere *sincronizzato con il corpo*; ma il corpo è in un luogo – e cambia molti luoghi, in cui sente caldo o freddo, fame o sete, pace o dolore – quindi il canto deve essere *sincronizzato con il luogo*, in cui avvengono le sensazioni. C'è un altro punto: la vita non è perfettamente solitaria, perché ci sono rapporti e nodi, quindi il canto deve essere *sincronizzato anche con la socialità e con l'asocialità*. Io sono solo apparentemente un poeta, cioè mi rappresento come poeta: la musica che faccio ha solo l'apparenza occasionale dei versi.

E quindi? Scrivo una musica verbale che è – nella mia *intenzione* – il doppio del corpo, del tempo, del luogo e dell'azione. Questa musica verbale non deve essere intesa come un messaggio, anche se porta messaggi. Deve essere intesa come una *rappresentazione*. Ecco: chi *mi* legge, legge *me*. Dove non *mi* riconosco piú, riscrivo *me*.

Nei suoi testi dal 'tempo breve' che escono in forma aperiodica su «Trentino Libero» le sue cognizioni estetiche si intrecciano a ragioni etiche, alla polemica piú o meno esplicita. Tuttavia, sembra inoltre passarvi qualcosa della sua vita privata, magari per interposta persona…

In generale, in realtà, io non voglio la *vita privata*. Voglio il silenzio, per lavorare. E naturalmente faccio tutta la vita pubblica possibile, perché apparire è un modo per stare quasi sempre in silenzio. Può piacere o no, ma io vivo e lavoro cosí.

Il silenzio riguarda l'uomo intimo, che è il segreto assoluto. Questo silenzio pratico e pubblico, sotto l'apparenza della voce ripetuta, è come la musica in prosa: c'è, può essere anche amata, si vede e sente, ma nessuno lo sa.

Ho detto 'tempo breve' in relazione ai suoi testi, e probabilmente ho tratto da lei l'espressione. In realtà il tempo dei suoi testi non è letteralmente breve, semmai è molteplice, composto, meglio: condensato. Abbiamo intanto un tempo scandito 'musicalmente', poi c'è quello della referenza, e infine quello dilatato dei significati incerti. È possibile allora parlare, piuttosto che di 'brevità', di alterazione del tempo della scrittura, cioè, sempre, l'inverso di una atrofia del testo, del testo mai istituzionalizzato?

Penso che sia un tempo musicale, prima di tutto.

Poi è il tempo di chi ha fretta: una schifosa fretta di dire, fare, continuare, imporre il punto di vista, imporsi l'impegno imporsi di lavorare e imporsi. Voglio tempo per questo.

Io lavoro in una piazza pubblica e per me la crisi è continua: si tratta di comunicare, apparire bene e sedurre gentilmente, ma devo

negare la mia solitudine – e quindi consegnarmi, non libero –, devo entrare da maestro in una classe che *non sa* di aspettare il maestro. Devo fare una scuola e non una guerra, e la solitudine è sempre dietro l'angolo, a piccole dosi o enormi, caso per caso. La scuola è per molti, la scatola è mia, e il bosco anche.

Queste informalissime 'terze pagine' andranno a finire in un libro, come molti suoi lettori, me compresa, si augurano?
Disprezzavo la dispersione o no? Sí. Penso sempre ad un secondo corpo: il corpo loricato, una bibliografia-portami via, una bibliografia-amore della mia vita. Penso sempre alla forma del libro, perché è la forma dell'*unione*.

Con quale spirito affronta le sue *Lecturæ Dantis*?
Montando e smontando qualche piccolo gioco: la *selva-vasel*, la *vagina* delle membra di Marsia, e altro. Si può ridere anche di questo magistero del romanzo-in-versi, con il suo ritmo cantilenante. Dante regge bene una dissacrazione tenera, anche perché ha fatto un discreto scempio del suo *entourage*. E cosí tollera le punture del Narciso-Attore.

Ripensa mai a *Scuola di poesia*? Con nostalgia? Con indulgenza verso quello che lei era, o con soddisfazione? O come?
Non ci penso piú molto, perché il libro è fatto. La gravità è sgravata e grava – vaga, vaghissima – su altre e altri, se ci sono i lettori. Nessuna nostalgia, mai. E neanche la soddisfazione, se non per certi giri di prosa – cioè: *musica* – che sono il mio lavoro.

Quale delle sue varie attività sembra maggiormente gratificarla? Lei mi risponderà che ogni azione comprende tutte le altre, che nulla è settoriale o sufficiente a sé, e che dunque la mia domanda non ha senso…
No, ha senso. E penso questo: la soddisfazione è una cosa del corpo, prima di tutto. Non posso essere scettico, in generale,

quando si tratta di corpi. E il corpo deve manifestarsi. La soddisfazione è in questo: poter *essere artistici senza essere grammatici*. Quindi: essere verbale – è quasi un obbligo – e anche non verbale, nello stesso tempo e nella stessa azione. Il cinema dà – è – soddisfazione, soprattutto quando non c'è parola: chi cerca *prova* (e fa esperimenti, ma non *in vitro*, non a freddo).

Come si lega al suo lavoro il suo ultimo film da attore, *Tempo di vita* di Aleksandr Balagura?

Il film è una ricostruzione di vari livelli del passato: la ragazza al mercato, gli intellettuali ex-sovietici, una coppia, le fotografie (il cane nella neve, la coppia che salta, la slitta). La mia parte è quella del Poeta. All'inizio parlo con un fotografo tedesco, a caso, ed è apparsa la voce stanca dell'intellettuale che dice «noi decadenti»; è apparsa senza studio, come una cosa naturale, e lo era, per un senso di disagio; poi c'è un monologo sul cinema, in solitudine, davanti al mare.

Come si lega questo lavoro a tutto il lavoro? Si lega per un atto di volontà e basta: perché la volontà lega tutto. E si lega perché il monologo fu improvvisato sul momento, quindi *non era conoscenza*: con ironia e con volontà di lodare Genova, il cinema, Guerra, Resnais, Godard. L'esaltazione piú forte sussurrava una frase semplice – «io vivo qui» – e la dissi, da dentro a fuori.

«La voce stanca dell'intellettuale che dice 'noi decadenti' »… Non c'è tutta questa enfasi nel film, ma dette cosí le sue parole sanno un po' di snobismo, di quell'atteggiarsi che ormai abbiamo un po' tutti sgamato in quanto ad autenticità: insomma, Jep Gambardella sarebbe passato invano?

C'è un fatto politico. La politica mi colpisce solo se ha dei caratteri tra l'eroico e il perverso, il performativo e il disperato: fermo restando che i mostri sono mostri (e sono quasi tutti mostri). Non vedo alcuna morale nella politica – lo Stato non può essere morale, essendo una rappresentazione – ma ci vedo una serie di sensazioni, anche poetiche, quasi sempre deliranti, come nelle prime pagine

delle *Vergini delle rocce* di d'Annunzio. Il mondo è un'altra cosa. Meglio cosí. L'estetica non è solo nell'arte. Meglio cosí. E le idee di Gheddafi sul teatro e sullo sport occidentale potrebbero *anche* non essere tanto assurde. Noi *paghiamo le rappresentazioni*, paghiamo per le rappresentazioni, amiamo essere intrattenuti, a pagamento, ed essere ritratti, sempre a pagamento. *La grande bellezza* ritrae un certo mondo romano. Bene: Roma è piena di Jep, e di finzioni sgamate da Jep, chi conosce Roma lo sa.

Quanto alla decadenza: in realtà, non c'è tutto questo *bisogno* di *essere* italiani. Con un po' di delicatezza, con una sensazione privata, quasi onirica, io – forse – so che (forse) si romperà tutto *il perimetro* dell'istituzione (della rappresentazione, che è momentanea).

Ha ancora un senso – artisticamente, non commercialmente – il cinema tradizionale secondo lei? O avevano ragione Guy Debord o Carmelo Bene a dire che il cinema può ormai esistere soltanto come distruzione, decostruzione, distorsione, negazione del cinema tradizionalmente inteso come storia rappresentata?

Tutto questo può valere nell'Occidente, finché dura. E adesso dirò una cosa sgradevole: Carmelo Bene è adorabile – *sempre* e *in tutto* –, ma lo è da Lisbona a Praga. Bene dice cose essenziali sull'uomo, ma non può dirle a tutti: è universale ma è localizzato, se no che *italiano* sarebbe? Un'opera filmica non può essere semplicemente un buon *centauro*, cioè una mescolanza tecnica di tecniche e *felice* di essere come è? E può evitare di opporsi, ma *fare*, fare le cose e basta?

Greenaway afferma che il cinema è una cosa troppo importante per lasciarla ai narratori. È vero?

Greenaway è stato anche piú chiaro: «If you want to be a storyteller, be an author, be a novelist, be a writer, don't be a film director. Cinema is not the greatest medium for telling stories. It is too specific, leaves so little room for the imagination to take wing other than in the strict directions indicated by the director». Lo *Zoo di Venere* può essere un modo di praticare la precisione. È anche un

modo di *usare la musica*, per piegarla e coinvolgerla; e per irretirla o credere di farlo nelle «direzioni indicate dal regista».

Il *Director* dirige le direzioni, come uno stratega.

Il cosí detto cinema di poesia non tende forse di per sé a cessare di essere cinema comunemente inteso, a divenire, chiasticamente, il poema filmico teorizzato da Pasolini?

Se «il cinema comunemente inteso» è un racconto ordinato, il cinema di poesia deve diventare un poema filmico, è chiaro. Ma attenzione a Pasolini. Uno come Pasolini non parla mai di cose *diverse da sé*. Quanto a noi – il pubblico, gli intellettuali, i diretti dal *Director* non *storyteller* e molto sadico –, noi cerchiamo idee ed interpretazioni dove ci sono solo specchi personali. Ora, Pasolini non si interpreta, ma chiede un rapporto gerarchico, perché si è posto automaticamente *fuori dall'umano*, praticando l'Opera e il Sesso, due forme di eccesso.

Oggi citare Pasolini è affascinante. *Per forza di cose*, perché è un pezzo unico. Ma noi sbagliamo sempre la premessa: vogliamo interpretare il massimo livello della *solitudine*, che è un fatto religioso, come se la solitudine fosse un messaggio da capire, una disgrazia da compatire, e non un *ruolo* che *ti taglia fuori*. Se io sono solo, ti voglio solo come pubblico, capisci? Nessuno lo capisce. Il cinema di poesia è un atto superbo e sublime, nello stesso tempo: puro narcisismo di Narciso, rifatto sempre. E il regista non può essere molto dolce, comunque: la direzione non è mai delicata, per statuto.

Che cosa pensa del film *La grande bellezza*?

È bello, feroce, furbo e strategico: nello stesso tempo. Uno dei punti migliori è un'assenza: il cameo di Giulio Brogi. Apparire non è il contrario di essere, è un'ingenuità dirlo, è ingenuo sostenerlo, ma bisogna farlo, se no non esisti, e apparire – in opere, quindi in lavoro – non è male, e mondano non è immondo, ma che cosa lo dico a fare? Mondano e monaco possono essere simili, in un certo senso. È bello cosí e basta, tutto qui.

Di Genova – quale sfondo del soggiorno ligure di Shelley, Keats e Byron – Roberto Mussapi scriveva che la città per sopravvivere «deve guardare il mare». «Genova non può voltare il capo alle spalle, dove un muro la chiude e condanna, non può volgersi e quindi interrogarsi, scrivere meditando la propria avventura, può solo viverla, consumandola sulle onde. Per questo non fonda una tradizione d'immagini, un mito. Scrive la sua storia sulle acque, e ne affida l'appercezione, l'intermittente e rapsodica memoria alla luce della Lanterna. Solo una luce sul mare, un segnale di vita lanciato nel buio, sarà il suo monumento e il suo emblema. Conquista i mercati e il controllo delle banche, ma conia la sua moneta sui raggi gettati all'acqua. Va avanti, non conosce pietre miliari ma rotte evanescenti, le sue imprese si cancellano sulla superficie del mare fondo e senza memoria. Come se tutta la sua vita fosse una partenza, se ogni sua azione fosse mossa dal vento». Qual è la sua Genova? Una città granitica, labirintica e ombrosa, oppure quella «palpitante», contraddittoria e ambivalente di Giorgio Caproni? O quella segreta che lei tende a ricostruire, sia documentalmente che attraverso impressioni e impronte lievi, relativa al passaggio a Genova di alcune figure della storia? Meritano insomma un discorso a parte i raffinati volumi da lei curati con Vittorio Laura, *Una rapida ebbrezza. I giorni genovesi di Elisabetta d'Austria,* e il piú recente *Filippo V di Spagna* a Genova, o trasmettono anch'essi qualcosa di essenziale dell'umore corrente della città?

La descrizione di Mussapi è troppo, in tutti i sensi: troppe parole e troppa retorica. Basta un livello normale: Genova è ruvida e nervosa, imperfetta, ma non ignorante. Io la vedo come uno stimolo, *continuo*, continuamente riveduto e scorretto, perché questa è anche la Città Barbara, parola di Caproni.

Oggi, di fronte alla Barbara, io non sono uno storico locale, anche se ogni tanto mi occupo di storia locale. Lo faccio in nome di una strana fede, che è questa: gli eventi del 1702 (Filippo V) o del 1893 (Elisabetta d'Austria, *Sissi*) non sono storia locale, ma azioni di una

poesia e di un teatro – vitale e vero – che provo a riscrivere, perché c'è stato. Lo giuro: *c'è stato*. E non mi interessano tanto i dati storici, quanto le situazioni e le sensazioni. Il luogo mi sembra glorioso e luminoso, nonostante tutto e contro molta apparenza: tutto quello che accade qui deve essere glorioso e luminoso, nonostante tutto e contro molta apparenza.

Mi interessa lo statuto di Genova. Cioè ogni conferma dello stile ricco e barbaro, senza noia. Quando vedo una di queste conferme, prendo nota.

5 aprile 2014

L'Es empio

Don't you know what's
so utterly sad about the past?
It has no future. The things that
came afterwards have
all been discredited.
Jack Kerouac, *The Town and the City*

Dal 2013 a questa parte abbiamo notato in lei un sensibile cambiamento rispetto a un certo tipo di scritture e nel modo di proporsi al pubblico, forme diverse di 'esporsi', come usa dire. Eclatante è l'apparente dispersione del suo lavoro che sembra rigettare il referente unico. Nulla di riduttivo, ovviamente. Mi spiego: non piú opere strutturate, organiche nel senso tradizionale del termine (da tempo del resto ha decanonizzato il classico libro, diversamente referenzializzando e soprattutto ricodificando), ma per lo piú scritture o atti strutturalmente minimali. Si potrebbe dire che questo carattere, per cosí dire, pulviscolare del suo lavoro rappresenti la traduzione mimetica della frantumazione dell'odierno, ma sarebbe riformulare il consueto luogo comune, il quale, se al limite poteva valere per la Nuova Avanguardia del secolo scorso, poi è divenuto un discorso-alibi privo di valore. Questa rapsodicità, questo eclettismo, potrebbero rientrare nel suo progetto-stile di vita per cui, come spesso scrive, «tutto è in tutto», l'intera vita è opera, la stessa intera giornata è opera (la

«vita dedicata», come lei la chiama), e ogni atto è estensibile, è interdipendente, ha di mira e fa capo alla totalità, cioè alla creatività come àmbito totale. Allora ogni azione, e azioni tra loro all'apparenza prive di nesso, hanno al contrario un legame organico, si integrano in una unità che dilata la consistenza del singolo atto, fanno corpo, rispondono a un atto che contestualmente le ispira e le comprende. Una alchímia di forme che per statuto comporterebbero una divergenza. Un atto che ci consente un accesso simultaneo e non parallelo alle sue opere.

Sulla condizione destruente. Sarebbe possibile obiettare che rinnegare opere precedenti non abbia granché senso, che esse comunque sono la traduzione di quello che si è stati, e ciò che si è stati non si può cancellare. Anche se, con lei, credo che se ognuno di noi vorrebbe invalidare *alcune* scritture passate, forse è perché l'oggetto di queste scritture non era nelle nostre corde neppure allora, e che solo ora siamo in grado di valutarle alla stregua di ingenui incidenti di percorso, cose scritte e sottoscritte per inerzia, o unicamente per riempire il tempo, soprattutto: per un abbaglio. Se non ci appartenevano neppure nel momento in cui le abbiamo scritte, perché allora, ora, non rinnegarle? Benché nel suo caso non sia sempre cosí, visto che lei, lo abbiamo visto, parla spesso di riscritture, il che supporrebbe una *Aufhebung*...

Il corpo è lo strumento base. No, forse è la plancia di tutti gli strumenti. Ho visto il mio corpo che si restringeva e dimagriva; poi l'ho visto mentre si irrobustiva; e poi l'ho visto robusto, definitivamente, e anche sano; l'ho visto senza cinque denti il 15 luglio 2011, e l'ho rivisto con i denti nuovi un anno dopo; e di nuovo l'ho visto sano. Se cambia lo strumento degli strumenti, cambia tutto. Ecco perché casso tutto.

In me è cambiata anche la voce. E la mia trasformazione scientifica *e biologica* in un perfetto figlio di buona donna è stata graduale. Prima di tutto ho conquistato un corpo adatto ad esprimere decentemente un po' di coraggio. Anche prima ridevo e

fuggivo, o disprezzavo, e mi si attribuiva il mitico *coraggio intellettuale*, ma ero incorporeo. Mi esprimevo, ma solo *attraverso il disarmo generale e la miseria*. Ero un corpo sottile e gettato *in partibus infidelium*. Per esempio, ci si aspettava da me un certo comunismo, o il materialismo. Il problema è che amo Bousquet. O Weil. O Mishima. O Drieu La Rochelle. Cosí come amo Chaplin e Welles. Li amavo anche quando ero incorporeo e incapace di distendermi e volare.

In fondo *non scrivo per esprimere concetti* ma per comunicare una specie di *esempio*. Esempio finisce con *io* e contiene *empio* e *pio*. E poi: Es empio, l'empio Es, il contorto, il passionale. Il Fauno del film che sto facendo. Quindi non è detto che io sia un esempio del tutto sano. È un esempio abbastanza nutriente, questo sí. Ho notato che è utile soprattutto a chi – giustamente – lo rifiuta, e mi chiama *disumano* e *vampiro* (ma se i vampiri sono quelli di Jarmusch, perché no?).

Scrissi a proposito del suo *Digesto* che la sua storia personale è una storia lustrale, nel senso che lei si è lasciato dietro, ha distrutto, tanto nei testi che nella vita, le sue scorie adulteranti e inarmoniche, i titoli intermedi, i passaggi. *Scuola di poesia* – è un dato di fatto, non lo neghi – trattiene ancora qualcosa di non adulterato, e gli esempi potrebbero essere molti, magari, appunto, eliminando i passaggi, radicalizzando ogni singolo assunto...

Scuola di poesia è un titolo strano. Se uno legge il libro non impara a scrivere poesie, al limite impara perché *non* scriverle. C'è anche un messaggio segreto: la poesia non è urticante come certe opere d'arte, e tu perché vuoi essere debole? – la poesia non è la somma dei singoli testi (le poesie) ma è uno *stato*, e allora perché perdi tempo a scrivere *dichiarazioni*? E cosí via. *Scuola di poesia* ha ancora la pretesa di esprimere qualcosa, e quindi di insegnare. Il *Digesto* va già un po' meglio: scorre, non insegna, ma ringhia e sospira. Il *Digesto* è digerito e lo stomaco funziona.

Per il nostro dialogo dell'aprile 2014 avevo adottato il titolo *Ringkomposition*. Lo scopo era duplice: era funzionale a chiudere circolarmente una serie di testi che si apriva parlando della sua abiura, della nuova nominazione di *poesia*, piú propriamente da definire «opera musicale e biologica». E al contempo era vòlto a qualificare un Sannelli 'ringhiante'. Ora lei sembra essersi pacificato, per certi versi, per lo meno quanto alla direzione da seguire nel suo lavoro, pur sempre eccentrico ed egocentrato, pervaso da un eccesso di individualismo tuttavia non solipsistico, perché il suo lavoro è rivolto a un pubblico, talora anche 'sfidante'.

Mentre d'altra parte in certi suoi testi appare piú aggressivo e piú esplosivo di prima, non risparmia niente e nessuno, con verbo profano scivola frequentemente in formulazioni estreme, nell'accusa e disapprovazione piú dirette. Anche per la circostanza che non esita ad affrontare temi per nulla avvertiti come irrisolti. È reale questo dualismo, oppure è solo una mia impressione?

Partiamo dal turpiloquio: il *volgare*. Ma io non sono volgare, per natura. Non ho la faccia adatta a dire le parolacce. Naturalmente le dico e le scrivo, ma *recitando* una parte. Quanto alla pace, io non sono in pace, né per natura né per condizioni personali. La mia mancanza di pace non è mitigata da medicine o droghe. Quindi me la tengo tutta, fino all'eccesso, voluto e non controllato. Lei mi parla di dualismo, ma non c'è un solo dualismo. Forse due dualismi, tre. Nel momento in cui l'espressione oscilla a seconda dei cambiamenti del corpo, della voce, dell'umore – e questa espressione viene pubblicata – è impensabile che ci siano un solo mezzo, una sola forma e un solo carattere. C'è l'unità del nome d'autore – io – che garantisce tutto. Ma *tutto* è multiforme. Non posso dare risposte precise a domande precise: solo indicazioni.

Il suo sistema linguistico poggia sul bilanciamento ritmo-significato. Lei è maestro nell'uso musicale del linguaggio e nei suoi articoli sull'attualità mette il lettore di fronte a

questioni che esigono approvazione oppure disapprovazione. Appare coerente nell'onda ritmica del suo discorso che modula l'esposizione degli elementi di referenza, sicché siamo di fronte a una logica paradossale, per lo meno a una postulazione duplice, in bilico tra musicalità (ovviamente, mai fine a se stessa) e oggettività, in cui la ricerca di un equilibrio difficile potrebbe sembrare il *télos* da lei perseguito…

Le cose che uno può dire non sono infinite. Di solito si tratta di sí, no, forse, amo, odio, disprezzo, adoro, sopporto. Poi si argomenta, si complica perché è un bel gioco, si gesticola e si urla, ma la base è sempre ridotta. La musicalità è intesa piú come ritmo che come eufonia (e poi quale eufonia?). La musicalità offre un po' di rigore a quello che è sí, no, forse, amo, ecc.

Ora senta una bella esagerazione. Eccola: a modo mio sono un realista. Se scrivo sull'attualità preferisco attenermi ai fatti. Dovremmo essere nel campo del Nuovo Realismo di Maurizio Ferraris: se lo conosco un po' è grazie a lei.

Allora si è confermata una mia insistenza di sempre: vedere se esiste un fondamento in quello che dico (e che si dice). Però sono realista a modo mio: sono pur sempre uno che vive dentro la *religione*, quella che ti chiede di capire la Trinità e di essere l'ultimo tra i fratelli (in pratica: un teologo, ma umile; e non è facile, perché i godimenti intellettuali distorcono la percezione di sé).

So che questo mondo è irreale e transitorio, *da un lato*; e dall'altro: vivo e non posso rimuovere la realtà dei fatti, *dall'altro lato*. Come faccio a tenere insieme le due cose? Le tengo insieme, per forza di disperazione e di dualismo. È vero: un atto scritto precede le decisioni e i loro effetti. Poi, se prendo il treno devo fare il biglietto (e quando il mio biglietto sarà scaduto resterà pur sempre una prova: documentale); se non pago una bolletta mi staccheranno la luce o il telefono (so che cosa significa); perché tra gli umani si usa cosí. Tutto è registrato, e se scrivo una cazzata, questa resterà per sempre nella Rete, perché cosí è, e cosí piace agli umani. E io non sono umano? Potrei dire che da bambino non giocavo con gli altri, e quindi io non sono umano perché sono asociale. Ma non basta dirlo,

perché alla Telecom questo non importa. La parte del creditore è la parte del leone, all'interno del teatro del mondo. Va bene.

Quando mi sveglio il mare è sempre qui, sotto Salita degli Angeli. Non ho costruito io questo mare. C'era prima di me e continuerà ad esserci anche in assenza del mio *fingere*, figurarmi. *La mer, la mer toujours recommencée!...* Si figuri, Elisabetta. E nello stesso tempo: io *sento* irrazionalmente e inspiegabilmente che tutto questo *non c'è*. O forse: c'è e non c'è, nello stesso tempo. Sono grossolano e non filosofico, ora. Io mi sento questo: una lingua sonante e ritmica, incarcerata in qualcosa che non conosco (un mondo, un sistema, uno stato, uno Stato). E la lingua suona e le dita volano sui tasti, ma io non so dove sono. Conosco il freddo, la fame, la disperazione, ma non conosco esattamente dove sono. Comunque il mare è lí e non dà problemi. Anzi: mi ricorda che ci sono.

Cosa comunica quel manichino, che oltre tutto sembra somigliarle, con cui lei sembra voler stabilire un'intesa, in una foto di scena dell'*Arte del Fauno* di Fabio Giovinazzo? Figura silente, è la sua anima sorella, la sua coscienza, il suo specchio (quello specchio benevolo che ci restituisce il nostro volto-anima), o qualcosa come la Duse velata di d'Annunzio, una sostituzione parodica della compagnia, la solitudine della genesi dell'opera?

È una testa di plastica, che i parrucchieri usano per studiare, e io l'ho recuperata dai rifiuti.

Nell'*Arte del Fauno* ci sono due teste finte e c'è la mia relazione con i simulacri: c'è la testa femminile, con i capelli lunghi, e quella maschile, calva. C'è una specie di scena sentimentale con la testa capelluta e simulo una bella intolleranza verso la testa calva, quella del maschio. Poi un giorno vado in un campo di calcio, do un po' di coltellate ad entrambe le teste e le abbandono, perché va bene giocare ma ad un certo punto è meglio piantarla lí.

La fotografia ritaglia un momento ed esclude la testa maschile, quindi rappresenta qualcosa che il film stesso non dice. Che cosa rappresenta la testa, da sola? In primo luogo ho deciso, in

sceneggiatura, che il Fauno è innamorato di ogni simulacro a due e tre dimensioni: statue, pitture, fotografie. Naturalmente è molto impegnato con donne, di solito belle, e di età diverse.

Il Fauno è tale perché resiste con la sua disperata ironia, all'interno del sistema in cui la lingua balla e canta, ma non capisce dove sia, come le dicevo. Allora le statue di marmo o di plastica sono *consolazioni*, ma non sono reali, mentre le donne vere sono *reali*, ma non consolano, perché basta che ci siano. Al Fauno – e a me – non piace escludere del tutto il contatto fisico. Ma rimane una contraddizione infelice: ciò che consola è arte ma non è vivente, quello che si può toccare è bello e vivo – è umano –, ma non consola. E non esiste felicità sessuale.

Questo *e-book* è intitolato *Lotta di classico*, come la sua nuova rivista, minimale: ci spiega il gioco di parole? Il progetto? Il ruolo sicuramente non scontato delle selezionatissime immagini, una o due ogni numero?

È chiaro che la *lotta di Classico* non è la *lotta di classe*, eppure non ne è la parodia.

Dovrei dire che il classico sono io?

E io sono la classe?

Finché sono solo, sí, sono io.

E che senso ha, davanti al mondo? Nessuno, solo vanità. Ma il narcisismo e la vanità sono cose diverse. La rivista è aperiodica e la curo tutta io, con i programmi piú semplici che esistano (Word 2000, Gimp, PDF24).

Il lato ironico è la solitudine del redattore assoluto: nessun dialogo, nessuna redazione, nessuna retorica dell'ascolto reciproco e della fecondità del confronto, ecc. – niente di niente. E infatti funziona. Ma attenzione: funziona solo *nel suo piccolo*. Il cinema è già un'altra cosa, molto collettiva, per statuto.

Le immagini sono solo la parte grafica del mio lavoro. Mi sembra di introdurle a caso, non so se abbiano un significato. Consciamente, no, direi di no.

Vuole dirci qualcos'altro sull'*Arte del Fauno*? E aggiornarci sulla sua piú recente attività di attore-regista-insegnante di recitazione?

Il film è un esperimento. È un urlo, dalla nicchia, che vuole diventare – e potrebbe essere – un urlo *mainstream*. Rappresenta la vita innaturale, ironica e nervosa del Fauno, io. Appare un vero mostro, ma elegante; una specie di *tombeur de femmes*, ma singolare e molto solo, alla fine; un intellettuale e attore (il Fauno ha il mio vero nome, nel film) che tocca la spazzatura, prende l'acqua alla fontanella e ci si lava i capelli. Tutto questo è filmato con una certa grazia stilizzata, perché le disperazioni non hanno bisogno di occhi retorici e il cinema è una cosa seria.

Per la recitazione insegnata, ecco uno dei miei appunti: «Ho insegnato a 380 cuccioli dell'uomo, per 5 giorni. Allora ho tolto i freni, e ho insegnato tutto, per 5 giorni; cosí ho insegnato tutto, per 5 giorni a 380 cuccioli. Nessuna oscenità – quella è solo per gli adulti – e nessuna durezza visibile; ma la forza della voce, sí; e muovere il corpo, sí; e colpire le coppe per suonarle e la bottiglia vuota, per suonarla, sí. *Dove* c'è un piccolo genio – nell'erba, nell'opera, sul pavimento – *allora* il genio deve essere coinvolto e non sarà piú maledetto, ma sarà un buon leader; sarà una primadonna – perché è una bambina – e sarà perfetta. Da ora in poi: sarò il regista delle amazzoni? È una cosa buona, perché le amazzoni sono precise, ma allegre, non sono piú maledette, hanno orecchio, vogliono apparire e io voglio la stessa cosa».

Nei suoi testi, lunghi o brevi che siano, ricorre spessissimo Pasolini, e proprio in questi giorni lei ha parlato anche delle reazioni assurde alla sua nudità – scandalosa nel caso di Pasolini, e chissà perché non altrettanto nel caso di altri. È forse Pasolini il suo vero maestro?

Pasolini non è un poeta definitivo (ma *Trasumanar e organizzar* è un libro potente, e non bisogna credere a chi adora solo le scenette friulane); è un regista potente e impreciso, e i romanzi sono retorici, ecc.; ma questo non significa niente. Davvero, niente.

Le opere di Pasolini sono illimitate, ma non sono l'essenziale. Davvero, anche se Pasolini si vanta di essere un maledetto mostro che pensa solo a lavorare. E invece no, io dico che il cuore non è quella massa di opere. Le opere sono la scusa per stare sulla piazza e agitare l'acqua. Perché Pasolini è un Personaggio ed è un Esempio. È l'Es empio, versatile e visibile.

Pasolini è stato il perfettissimo Narciso, ma non vanesio: non sorride nemmeno quando mostra il suo sesso davanti a Dino Pedriali. È Narciso incrociato con il re David, poeta e profeta, e con Sade, uomo di lettere e porco. Un caos vivente, ma fecondo, anche se è stato un caos insano. Sí, è il mio maestro, va bene, ma non è il solo. Adesso sorge Marzio Pieri e grida che mi credo Pasolini. Gli rispondo che non mi credo niente. Mi basto, furiosamente.

Pasolini posò per Dino Pedriali. Lei appare in un *e-book* di Fabio Giovinazzo, e-*Flies*. Vuole spiegare il senso del titolo e della scelta?

Non tutto è ad immagine di Pasolini, se no che cosa si vive a fare? Il titolo mette insieme molte cose: è l'anagramma di *selfie*, e *flies* sono le mosche e i voli, con la *e-* iniziale che rimanda all'elettronica. Le mosche ronzanti, i voli liberi, l'elettronica come ampliamento delle libertà possibili. E poi la voglia di apparire, con la faccia messa lí, senza trucchi a parte un po' di bilanciamento del bianco. Naturalmente non c'è la faccia levigata dei 20 anni o dei 30, ma una certa durezza raffinata, dopo i 40. Un po' per ironia, certo. E poi perché faccio *anche* l'attore. E quando ragiono da attore – la metà del tempo, o anche di piú – non me ne importa niente delle buone norme umanistiche.

Se mi diverto a fare qualcosa di appariscente, non dico «lasciatemi divertire», come Palazzeschi. Lo faccio e basta, perché il divertimento non dura molto. E lo chiamo divertimento solo per convenzione, ma per me o è studio o è lavoro o è silenzio.

Di solito i poeti italiani posano in quanto poeti. Ma ogni glorificazione in vita è anche una ghettizzazione; e comunque una ghettizzazione ridotta, perché nessun poeta contemporaneo

oserebbe fare un *e-book* di foto: la regola non scritta, tra i poeti, è pagare per pubblicare, ma non apparire molto; pubblicare ma non essere pubblici» (e la glossa, non detta, dovrebbe essere questa: «Perché il mio corpo non me lo permette, e io mi arrendo senza dirlo»). Ci sono grandi fotografi specializzati nel fotografare poeti, come Giovannetti e Ignani. Io non vorrei essere identificato solo come un *poeta*. Né ghettizzato né arreso.

A parte la grande poesia, che genere di versificazione riesce ancora a tollerare?

Non ha molta importanza quello che io tollero. In realtà sono paurosamente tollerante e intollerante. Una frase ben detta di Alda Merini funziona, in me. Una frase detta male di Nanni Balestrini non funziona, in me. Caso per caso, condizione per condizione, giorno per giorno, libro per libro. Cerco solo quello che mi serve o che mi aiuta, ma ora lo cerco a tutti i livelli. Non in un solo livello.

La varietà delle consolazioni è multimediale e sinestetica. Chi se ne accorge non si limita alla poesia dei poeti. Forse non tollero una cosa sola: l'enfasi, compresa l'enfasi sentimentale. Ma dicendo cosí divento un po' la Pianista di Haneke. Tanto rigore per essere masochista e autolesionista? No, meglio di no. Dico solo che l'enfasi sentimentale non mi piace. Sembra viva, ma è peggio che morta: è vana.

Ma lei è felice? Oppure è infelice? E sa come essere felice? E lo è mai stato?

Felice no, e forse è impossibile. Soddisfatto sí, veramente. Ecco: direi soddisfatto. Nonostante tutto il delirio – delirio reale – che *L'arte del Fauno* farà vedere, spudoratamente.

Chi ama Cecil Taylor non amerà piú Cristina Campo; non amerà piú l'odore innocente, il borotalco e la bella violetta, o la grafica dei buoni libri Adelphi.

Se ora penso a qualcosa come la felicità – quella futura, perché io non la vedo nel presente e tanto meno nella cosiddetta *infanzia* – penso ad una bella tensione.

Non è proprio un'estasi, oggi. È qualcosa che uno sente, e la sente perché non tradisce e perché – alla fine – può dire, da solo: ora le mie opere mi assomigliano, ora non *mi* tradisco piú.

2 novembre 2014

Galateo o nessuna mediazione?

Le chiesi tempo fa se avrebbe sottratto *Scuola di poesia* all'*autodafé*, e lei mi rispose di sí, tant'è vero che lo scorso gennaio ha ripubblicato su «Trentino Libero» tre «frammenti» tratti dal libro in cui lei scompone e sovverte, attua una sorta di riduzione fenomenologica – mondana e poetica – di tutto ciò che è in qualche misura prevedibile, ad esempio, di come incasellare l'ispirazione, o di come bluffare con l'esperienza. Né in veste di *gai saber* solitario, né in quella di psicagogo ci immette in un mondo non glossato ma da riconsiderare. Il contesto idiolettico è qui ostensibilmente 'sannelliano', intemporaneo, non percepisco alcun divario di tempo.

Ecco i frammenti.

La scuola di poesia non insegna a scrivere poesie. Nessuno può insegnare a scrivere poesie. Questa è una mostra di paradossi sani e brutti idoli: insegna l'inizio e la fine, non la parte mediana – la scrittura – di cui il responsabile sei tu.

La mia poesia è stata interpretata come gelo, e a suo modo urlava, ma non si vedeva. D'ora in poi si vedrà, perché riscriverò tutto. La poesia parlava già della lingua mossa e della lingua tagliata o blesa. E parlava di molti baci; dunque conteneva molte allusioni medievistiche e mistiche. Ma tutto

finiva e iniziava lí: solo amore amore amore, non l'estro che combina e gioca. E tu non ami la musica priva di voce umana: le manca la parola e te la toglie. Chopin – dico per dire – è intraducibile: non comunica un solo concetto verbale. è vero senza verbo, fa paura [a me no, ma ti capisco]. Ti toglie dal tuo centro, di cui hai bisogno per esistere. Tolta la parola – quella dell'uomo – il centro non si distingue piú: come si dichiarerebbe, se fosse muto? Cosí agli umanisti di oggi non interessa la felicità, perché si tratterebbe di disperdersi oltre il centro [di disporsi oltre il cerchio]. Intuíto questo, non importa piú niente di niente: parti e vai oltre [e ho perso un mucchio di anni senza sapere: senza saperlo].

Marco Berisso scrisse: bisogna iniettare veleni retorici nella letteratura – e farla decadere... e farla trasformare... e farla maledire e rinsavire poi...

Marco Berisso lo scrisse. Io iniettai nel mondo alcune persone vere, diversi buoni allievi. Erano il performer che io non sono (mi dicevo), la donna che io non sono (mi dicevo), il santo e il pazzo istrionico, che io non sono (mi dicevo) – e quelli erano stimoli seri, per me. Cosí pensavo: vivranno al posto mio. Pensavo: saranno in pubblico ciò che io NON sono. Butterfly deve morire per cedere suo figlio, il cui nome è Dolore. Ma tutto quel veleno è stato MIO, e male. Non sono morto, e loro non sono molto vivi. Ho assorbito di nuovo i veleni: nessuno di quegli allievi, le tre ragazze e i due ragazzi, ha rinnovato nulla. Due ragazze su tre hanno cambiato vita, una è madre.

Ma in *Scuola di poesia* esistono molti altri luoghi in cui lei sembra quello di ora. Immagino che continui a riconoscersi nelle *Ultime glosse sull'Ambiguo*, dedicate a Pasolini. Attualissime circa la sua poetica – anche se lei odierà questa parola – sono, ad esempio, queste sue parole: «Bisogna cedere al mondo il proprio corpo, non cedibile e unico. Oppure: amare e godere anche a nome del mondo; e soffrire e morire allo stesso modo, per lo stesso mondo. Gli atti, del corpo e

linguistici, devono essere reindirizzati verso altri fini». E appena piú avanti: «Ecco due possibilità: o l'artista *marchiato* come una bestia è l'avanguardia di una specie postuma/postumana – che *non* mangia, perché *non* si appaga del mondo, nel mondo – o è il portatore di un *handicap* le cui forme visibili non sono cause, ma effetti, con valore di segno». Sono trascorsi quattro anni dall'uscita del libro, ma sembra di essere nella medesima cornice temporale. Evidentemente c'è in lei, come del resto in ognuno di noi, qualcosa che non diviene. E questa circostanza in un certo senso ci rallegra. Alludo a qualcosa, in noi, di smagliante che non invecchia, e ovviamente ciò non entra in contraddizione con l'atto di sconfessare scritture passate, perché qui si tratta di altro, e men che meno di scritture di scritture. In questa sede, nella risposta che seguirà, lei sarebbe piú un interposto interlocutore, quello attuale, rispetto a quello del manoscritto di *Scuola di poesia*...

C'è una grande questione: o si è gentili – e grandi mediatori, con tutto e con tutti, dai Filistei che *non* capiscono ai vari altri mostri – o non si è gentili. Parlo da artista, ovviamente.

O si segue il Galateo – che impone almeno di non uccidere i vari padri nobili, i maestri, e di tollerare tutto pazientemente – o si segue un codice privato.

O si media (e si modera, e ci si modera) o non si media.

O il Galateo o il Massacro.

Ora ripensiamo a *Digesto*. Ricordo che Remo Pagnanelli nel 1980 nel suo libro su Sereni scriveva che il mito del libro 'unico' non è del tutto superato, solo cambiato. Si tende a *ritardare*, a *ritenere* il testo poetico, a protrarlo perché «l'ultima parola può risultare decisiva». Piú estesamente: «Il mito del libro 'unico' come continuo diario lirico è veramente tramontato perché inerente a un concetto idealistico e metastorico dell'opera d'arte nonché sottomesso al principio statico della irrepetibilità. A questo si sostituisce il libro 'unico'

come dinamismo, continua e giornaliera rimessa in gioco, fluidità della materia che si prolunga, pensiero che non si dà pace fin quando il suo essere informe non si trasferisce in immagini». È d'accordo?

Siamo nel 2016. Ora quelle due parole, *dinamismo* e *fluidità*, sono esplose. Non significano piú nulla di quello che significavano nel 1980. Oggi sto scrivendo direttamente in inglese i testi per un e-book di fotografie di Marym Arif, che vive a Lahore. Nel 1980 era pensabile un asse monolinguistico tra Genova e Lahore? Credo di no. Era pensabile che avvenisse in tempo reale? No.

E allora? Il libro 'unico' è un mito culturale, e il dinamismo del 1980 non esiste piú. Voglio essere sincero: io rimpiango il mondo in cui Anaïs Nin è amica di Henry Miller. Rimpiango il mondo in cui Contini e Pasolini hanno solo dieci anni di differenza, ma si danno del Lei. Rimpiango il mondo in cui il ragazzo Furio Jesi parla alla pari con Kerényi. Mi manca quel miscuglio di grandezza e di eleganza, va bene? Ma io devo stare in questo tempo e resistere.

Mi dispiace dirlo, ma Fortini e Pagnanelli, Sereni e Sanguineti – sí, anche il mio maestro – sono passati, tutti. Sono grandi, anche grandissimi (grandissimi *italiani*). Ma sono passati, perché il loro ambiente e il loro laboratorio sono stati sommersi.

E come faccio a pensare al libro unico, come ideale o come realtà, quando – oggi, 2016 – quasi chiunque può fare un'opera multimediale? A costo zero, praticamente. Quanto sarebbe costato fare nel 1980 il film *L'arte del Fauno*? E quanto costa ora? Se il mattatore – io – lavora gratis, non costa quasi nulla.

Il vero dinamismo è tecnico, oggi: se tecnicamente puoi essere dinamico, nessuno te lo impedisce; e poi è caratteriale: se vuoi essere dinamico, lo sarai, punto e basta. E poi: il mondo esiste, propriamente. È tutto connesso, multiforme e transnazionale (e lo sarà sempre di piú). E quindi: un libro sull'«opera poetica di Vittorio Sereni» era anche necessario nel 1980, ma solo in Italia. Oggi no. Può essere necessario ai tifosi locali, ma non è necessario né a Lahore né a Brasilia. Perché la sfida è – diciamo la parola grossa – rigorosamente *mondiale*.

Poi voglio la concretezza della leggerezza, e leggerezza significa anche una sana leggerezza di fronte ai miti italiani e ai poteri italiani. Il Lavoro non è un Divertimento, ma deve piacere e dare Piacere (e dispiacere alla palude). Altrimenti è un lavoro che non serve.

È vero, come diceva Mallarmé, che la parola poetica comporta la 'disparizione vibratoria' del «fait de nature», e, analogamente, la 'disparizione elocutoria' dell'autore? Insomma, tanto la realtà, il mondo della vita, quanto il poeta stesso vanno incontro a una sparizione e si dissolvono nella parola, si diluiscono nel vibratile flusso del discorso. Poesia e mistica, allora...

Se «è vero», «è vero» per Mallarmé. Questo predominio della parola mi fa sempre paura, e anche rabbia.

Quale «parola poetica»?

Quella di Rilke o quella di Palazzeschi?

Quella di Montale o quella di Carmelo Bene? Quella di Montale o quella di Montale? (perché Eugenio Montale è due persone diverse, con lo stesso nome). Sono un po' stanco di considerare *la* poesia come un corpo unico. E di considerare la poesia come l'unica arte e la piú magica, solo perché si chiama *poesia*. Comunque, se *potesse* esistere quella *disparizione*, sarebbe un miracolo della musica, credo.

E poi quale mistica? Quella speculativa? Un poeta-mistico coerente non dovrebbe neanche pubblicare.

In novembre abbiamo parlato del film di cui è protagonista, *L'arte del Fauno*. Potrebbe entrare piú nel dettaglio, dirci dell'idea iniziale, qualcosa dei contenuti che – conoscendola un po' – saranno incorporati alla sua persona, chi sono gli altri personaggi, e qual è – *forgive me* – la trama?

È la mia vita, in versione grottesca e tragicomica. Si deve vedere come sono vissuto, in questi anni: la povertà e i viaggi, le taniche d'acqua alla fontana, i monologhi e le attività dell'uomo *workaholic*.

Il Fauno è l'uomo selvatico, che tenta di salvarsi, per forza di amore o di cultura o di lavoro, o solo per rabbia. Mentre il Fauno fa

la sua vita faunesca, a Genova arriva il relitto della Costa Concordia e inizia la demolizione. La contemporaneità non è casuale.

Il Fauno è anche una nuova specie di intellettuale. Chi si veste come se fosse Rilke, ma vive come un barbone. Nel film appaiono molte donne, o come lampi sentimentali o come incontri un po' piú seri. Appaiono anche alcuni simulacri, bambole e statue, perché la rappresentazione dei corpi ha qualcosa di erotico per chi ama i corpi. Poi il Fauno sono io, e quindi parla – parlo – dei lavori milanesi o genovesi, o romani; nel cinema e nella letteratura. Alla fine è un autoritratto, abbastanza deformato.

Il Fauno può ricordare un monaco e un clown, nello stesso tempo, perché è adattato (per finta) e disadattato (per necessità). È quello dei libri, delle sceneggiature e della poesia, ma è anche quello delle follie stradali e dei baci rubati. Ora prendiamo il signor Merde di *Tokio!* e *Holy Motors* di Carax. Il signor Merde può mangiare fiori e rapire Eva Mendes, perché il suo aspetto assurdo giustifica tutto. Ora immagini che Merde sia anche un – cosiddetto – intellettuale, e persino un po' *impegnato*, addirittura uno che fa vita pubblica. Questo è bestemmiare, in pratica. Ma naturalmente la bestemmia aggredisce le cose usuali e sociali. Perché il Fauno è religioso per *natura*.

Lei è molto avanti, o fuori tempo, comunque 'inattuale' (anche perché si sottrae – per dirla con parole di Dorfles – alle oscillazioni del tempo), sia sotto il profilo stilistico che in quello 'ideologico', e questa non è solo una mia impressione. Gioca sul bordo ritmo-significato, riesce ad oggettivare musicalmente. Posso azzardare una formula – forse ingenua – che definisca sinteticamente il suo stile? Direi: andatura ritmica oggettivante, qualcosa che non adulteri o sopravanzi l'insieme delle referenze, anzi, che le sottragga al logoramento temporale. Ne risulta un argomentare che si vincola al ritmo, quasi un incontro di estremi – l'insieme fonico, i significati – e i suoi lettori non sempre riescono a focalizzare i nessi profondi, talvolta criptati o solo suggeriti, e difficilmente simbolici...

Io sono – e io ho – un millesimo della complessità del *Mal de' fiori* di Carmelo Bene o di *Itto itto* di Edoardo Cacciatore, ad esempio.

Il problema è che *alcune* mie opere chiedono uno sforzo emotivo e intellettuale, *nello stesso tempo*. Di solito la gente non riesce a mescolare i due sforzi, soprattutto se si è intellettuali. Chiedo anche uno sforzo *ritmico* e *retorico*, sempre *nello stesso tempo*. La gente non ce la fa, perché la maggior parte dei lettori, anche colti, non ha nessuna cognizione della metrica.

E poi c'è la stanchezza. I sessantenni che a vent'anni ascoltavano Demetrio Stratos o free jazz oggi non reggono piú la complessità. Se sono scrittori, fanno un uso puramente sentimentale della lingua. Se uno ci pensa, si sente solo. Poi basta, si va oltre e chi se ne frega.

C'è da dire tuttavia che la generazione dei sessantenni ha molto contribuito al sovvertimento di uno status: oppressivo, repressivo, vessatorio, frustrante. Ora voi trovate parecchie cose, belle oppure oscene che siano, *comunque risolte*, e le avvertite senza sforzo come ovvie. Insomma, «ma che colpa abbiamo noi»? Immagino, solo quella di avervi preceduti. Lei stesso ha scritto su Pier Vittorio Tondelli, dunque ha sicuramente presente il suo *Un weekend postmoderno*, dove gli scenari erano già sensibilmente mutati...

Per *sopportare* a lungo la sovversione dei segni e degli stili ci vuole *resistenza*. Sopportare significa vivere la rivoluzione e conviverci per sempre. Non ce l'ha fatta nessuno. Non posso parlarne a livello politico, ma di avanguardie e controcultura posso parlare un po'.

Ho curato molti cataloghi di una libreria specializzata di Milano. I numeri di «Re Nudo», i fumetti di Pazienza, le edizioni di Adriano Spatola, le opere Fluxus, sono diventati gioielli per collezionisti. Beni da investimento e roba da bulimici della mente. E cosí *la controcultura non è stata distrutta, ma museificata*. Alcuni sopravvissuti di quel tempo sono diventati grandi collezionisti. Il libro di Giampiero Mughini sulla sua biblioteca è uscito da Einaudi nel 2009: si intitola nel modo piú regolare possibile, *La collezione*. E pensi al percorso politico dello stesso Mughini.

Chi ha fatto volantinaggio davanti alle fabbriche negli anni ’70, oggi è un borghese, di fatto, se è ancora vivo. Intanto i sessantenni hanno perso la *pazienza* della sovversione: oggi vogliono stare tranquilli, giustamente, e di solito ci riescono. Giustamente: perché metà della loro opposizione non era alla DC o alla Chiesa o alle Multinazionali, ma al Padre (e lo si vede in un film archeologico e pauroso: *Lotte in Italia* di Godard, uscito nel 1971).

Oggi il Sistema si è in parte trasformato e in parte indurito. Anche il Padre si è trasformato, ma è piú fragile, perché può avere 90 anni. E che cosa si può dire *realisticamente* al Padre di 90 anni? Nelle famiglie osservo una specie di conciliazione a lungo termine, ormai. Una cosa da reduci, tutto sommato.

Questa conciliazione non è avvenuta facilmente. I sessantenni vogliono stare tranquilli, e hanno ragione, perché sulle loro teste è passato l’inferno. Questo inferno li ha telecomandati e li ha esposti, come le macchinine su una pista.

Quanto a me: io pratico il piú possibile la *mia* vita. Non mi riconosco nelle conquiste generazionali, e nemmeno nel controesodo crepuscolare della mia generazione, che ha reinventato una poetica di piccole cose tiepide.

Vedo pochissimo coraggio, tra i quarantenni.

Vedo tanta voglia di famiglia e figli. E la voglia di regolarizzare il piú possibile ogni cosa.

Vedo scrittori che parlano della loro militanza in Facebook come di una cosa *seria*.

Vedo – soprattutto – uno strano, esagerato e retorico culto dell’amicizia. Una mania del *fare le cose insieme*. Una strana, esagerata e retorica voglia di convivialità.

Voi – è orrendo dire *voi* – non avete colpe. *Vi* si potrebbe solo dire che avete confuso la battaglia familiare con la battaglia sociale. Non ci sono colpe, perché – diciamo la verità – vi è stata permessa una piccola rivoluzione, che in fondo è stata la libertà del *de-vertere*, dell’andare *fuori*. Un po’ è durata, poi è finita. E Paolo Barnard ha capito il punto: «Nessuno in America è mai diventato Malcolm X dopo aver visto una mostra del ‘creativo senza limiti’ Robert

Mapplethorpe… Questo la dice lunga sulla Creatività in senso *espansionista* gentilmente concessaci dal Vero Potere». La «catarsi energetica-emotiva concentrata nell'arco di poche ore dello show business (sport, concerti, mostre, programmi Tv, film)» diventa o pigrizia o collezionismo. O catatonia o bulimia.

E i quarantenni tendono alla catatonia.

Vuole sapere la verità? Abbiamo perso, tutte e tutti. La cultura – che io identificavo come un glorioso nozionismo passionale – è diventata un intrattenimento senza complessità. Un semplice gioco di parole rischia di non essere capito. Per esempio: se un autore scrive «modestia simulata», il lettore medio legge il sintagma e se lo gode. Io so che è rivolto a me ed è una critica impertinente: perché Modestia Simulata mostra le mie iniziali, MS.

Ma c'è un punto irriducibile, ed è la *mostruosa singolarità*. Cioè MS, ha visto? E adesso basta parole. Pausa caffè.

Il ritmo, dicevamo. Parola di origine greca, il cui vero significato, secondo la nota ricostruzione di Emile Benveniste, ci viene dagli antichi filosofi ('forma', piú che l'idea di scorrimento che l'etimologia suggerisce, ma forma mobile, diveniente, come tempo che assorbe se stesso oltre e piú che come regolare reiterazione e ricorrere di eventi), rispetto ai quali Platone introduce la novità di una forma in qualche modo legata al movimento corporeo. E lei?

Tutto quello che faccio è ritmo, soprattutto quando scrivo in prosa. Altrimenti è un brodo informe; ed è proprio l'informe la cosa da evitare. L'informale va bene e lo voglio; ma non l'informe. Io non sono un autore liquido, anche se mi muovo. Per questo mi rimetto all'accezione non propriamente etimologica di 'ritmo', quanto alla definizione degli antichi filosofi, platoniana soprattutto.

Esistono forse nel pensiero critico-poetico una musica, un ritmo non solo delle parole, ma anche delle idee, degli *eide*, dei concetti-visioni, delle immagini da cui nascono le idee, o nelle quali le idee si traducono oppure si cristallizzano: una

musica extramentale, un pensiero che si enuncia superandosi, e si autotrascende nel momento stesso della propria enunciazione?

Risponderò da Fauno. *Se* quella musica delle idee esiste perché *noi* la chiamiamo musica. Esiste per una nostra presa di posizione, del tutto umana, e quindi arbitraria. In generale, io diffido di ogni atto di autoconoscenza umana e di ogni atto umanistico per spiegare l'umanesimo. Definire la Bellezza mi sembra un ossimoro e non definirla mi sembra una bandiera bianca. Ma che cosa significa *trascendere*? E *chi* trascende *cosa*? E *cosa* può trascendere un animale che deve morire?

Sul leopardiano canto dileguante: «Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco»: versi tra i piú evocativi di Leopardi, un asintotico richiamo dalla vastità spazio-temporale. Anche un richiamo a qualcosa di molto prossimo e insieme di perduto, o a che cosa altro secondo lei?

Moltissime parole di Leopardi o sono private, non pubblicate e impubblicabili (come il «tutto è male» dello *Zibaldone*) o sono pubbliche, e allora siamo nel campo dell'abilità dimostrata e della ricerca di gloria. Sa che cosa sento nel secondo verso? Tutte le lettere del cognome *Leopardi*, come una firma. E nel verso «Già similmente mi stringeva il core» sento tutte le lettere del nome, Giacomo. Lo sento in questi suoni ed è impressionante, per me.

Non si è padroni di quello che si sente, come non si è padroni dei sogni. Spesso la cosa sentita è invadente e irriferibile, o poco accademica, se è un fatto di cultura. Non importa. Sono fiero di quello che credo di sentire. Giacomo firma sul paesaggio come un artista su un quadro. Ma uno come Leopardi firma – visibilmente o invisibilmente, consciamente o inconsciamente – *su qualunque cosa*.

Rispetto a tanta versificazione, lei compie un atto derogatorio verso gli elementi della natura. Nella sua opera il paesaggio naturale scompare, la natura non è soggettivata, né viene assunta surrettiziamente a funzione di emblema o di riempitivo sentimentale. Lei ha resistito alla prova – o alla

seduzione – delle trasposizioni, dell'eleggere la natura a fonte ispiratrice, dall'autorizzarla ad avallare ogni ipotesi introspettiva. Mancano insomma quelle impressioni di alone, surrogatorie di un'anima, entro le quali anonimizzarsi. Lo dicevamo fin dall'inizio, lei si espone in prima persona, anche in questo modo...

Un artista che dica di amare la natura rischia l'ipocrisia. Non ama la natura, ma *dice* di amarla. La benedice e in realtà la maledice, forse. Bisogna evitare il piú possibile l'ostentazione: né troppa città – e una città come Milano – in Milo De Angelis; né troppa natura, soprattutto se l'idea è quella di una natuta *poetica* o *perduta*. In quello che ho scritto ci sono molte figure animali – gli animali piú vicini all'uomo –, ma non c'è la natura in sé.

La natura è scomoda e ostile. Chi non lo sa per esperienza può vedere un film come *Into the Wild* di Sean Penn. Io vado in montagna e nei boschi, ma questo non entra nelle opere scritte. Non voglio che ci entri. È un fatto *molto privato*, per me. Filmerei la natura, forse un giorno lo farò, ma non voglio scriverne.

«Ratio ultima rerum... id est Deus»: è il Montale postumo, sulla scorta di Leibniz (la ragione – o misura – ultima delle cose, cioè Dio). Rispetto a Leibniz, in Montale è omesso e implicito l'inciso *seu Harmonia universalis*. So che per lei dire *trascendenza umana* equivale a un ossimoro. Lei a che cosa crede?

Di provocazione in provocazione. Come fa a credere ad una *trascendenza umana* l'uomo che non sa a che cosa serve il suo pancreas? Che non sa quanti batteri ha su un solo dito? Se io non so come funziona un antinfiammatorio non steroideo – e quindi lo assumo per un puro atto di *fede* –, di che trascendenza parlo, in me?

Non posso trascendere quello che non conosco. Ci può essere grandezza umana, ma non trascendenza umana, perché l'uomo non conosce i suoi stessi meccanismi.

La trascendenza è del divino, sublime e terribile, *mysterium tremendum*, evidente e assente, e poi infinito. Io non so spiegare che

cosa sia l'infinito. So che è *anche* affascinante. E so spiegarmi che cosa sia affascinante.

Una volta si parlava di «radici cristiane dell'Europa». Dovrebbero essere radici razionali, giusto? Il problema è che i Vangeli sono colpi di lama per qualsiasi ragione: Gesú ha camminato sull'acqua, ha trasformato l'acqua in vino, ha moltiplicato i pani e i pesci, ha calmato la tempesta, ha resuscitato Lazzaro e se stesso, ha riattaccato l'orecchio a Malco, è entrato nel Cenacolo a porte chiuse ed è salito al Cielo. E dov'è la razionalità, in Gesú?

Osiamo dire che le radici cristiane sono radici irrazionali, perché la vita terrena di Gesú non è stata una vita razionale? E possiamo dire che queste radici irrazionali sono radici *poetiche*? Ne avremmo una paura folle, in realtà. Allora ci inventiamo il Cristo filosofico e le «radici cristiane».

Credo a questo groviglio. Credo anche al Dio geloso, il Dio di Israele, quello che permette a David di strappare duecento prepuzi a duecento Filistei. Ah, già. La violenza. L'orrore, l'orrore. Non ci posso fare niente. È scritto cosí.

Alleggeriamo? Lei non ride mai? Non si intrattiene mai con qualcosa di *popular,* o magari di comico, per allentare la tensione del lavoro, oserei dire, febbrile, che occupa la sua giornata?

Sono nato il 27 novembre, Sagittario. Se stiamo al cinema, il Sagittario è il segno di Oliveira, di Godard, di Spielberg, di Allen, di Squitieri e di Leos Carax; di Steve Buscemi e di Jeff Bridges; e di Joel Coen.

Il cinema dei Sagittari è adorabile, di solito.

I loro sono film sciamanici *e* ironici, ma sempre con la *posa* dell'ironia, come se lo sciamano ogni tanto facesse la linguaccia agli spettatori. Pensi a *Holy Motors* di Carax, al *Grande Lebowski* dei Coen o a *Cura la tua destra*… di Godard. Pensi a quando Allen fa apparire dal nulla Marshall McLuhan in *Io e Annie*.

Dal punto di vista dell'uomo medio, sono film senza capo né coda, in fondo. E orgogliosi di esserlo. Ma chi li ha fatti ha sentito la

necessità – magica, autoritaria e avventurosa – di far vedere che la sua mente era nella gloria enfatica del disordine: tutto-in-tutto (ma «io so gestire il tutto-in-tutto» è parola comune, tra questi registi).

I registi che ho citato ridono come i collezionisti nella *Wunderkammer* e come i re sul trono; nella gloria si mettono anche le dita nel naso, per alcuni secondi, o si toccano i punti neri. Di solito il Sagittario è un mago, un re, un vescovo che si concede qualche posa animalesca o giullaresca. Questo riguarda anche me: se devo fare marameo per strada ad una persona che lo merita, lo faccio.

E poi mi piace molto il trash. E mi piace il grottesco, molto: purché non faccia parte della vita reale.

Ho risposto? Naturalmente queste sono tutte assurdità. Non ho risposto, ma è bello mescolare la *posa animalesca* allo *sforzo raffinato*. Rilke e Fred Flintstone. *Homo sapiens*, sottospecie *sapiens*; e Sagittario, ascendente Capricorno.

Genova-San Vigilio di Marebbe, 24-26 febbraio 2016

Labile, antinomico *limes*

Su *Lettera dalla Dacia* di Matteo Veronesi

Mi insegue fino qui
come un'ombra malcerta il pensiero
di me stesso –
fino a questo lembo
estremo di latinità dove ultima trema
la nostra dolce radice prima che si franga e disperda
fra aspri accenti d'oriente

Qui, dove il viso vetusto
scavato, quasi d'uomo, dei Carpazi
scherma l'afa d'Agosto e lascia vivo
sul corpo e nel pensiero un filo acuto d'inverno
che scende fino all'anima, e tortura
o fa piú viva la ferita mai chiusa
di questa colpa incolpevole di non amare il mondo
che in se stessa ha la sua pena infinita –
anche qui torno a me stesso, mi vengo
incontro come il mio spettro piú tetro –
in questa piega, in questo gorgo del tempo
ricurvo su se stesso come un orfano in lacrime

Come disteso sul limite, sull'esile
lama incosciente che divide lo spazio
incolore di una liquescente Europa –
e cosí me da me stesso, il mio antico
gelo d'amore, da questo amore che muore
o forse non è nato –
                    e dalla vanità del travaglio
il bianco della pagina, ciò che non fu e non sarà
da ciò che poteva essere
pur se chiamato al niente –
getto al deserto il mio grido senza voce
alla sorgente ghiacciata dei giorni
il mio pianto senza lacrime, il mio
tormento indifferente –
e i miei anni alla tomba del futuro
all'armoniosa morte senza morte

«Quel sépulcral naufrage (tu / Le sais, écume, mais y baves) / Suprême une entre les épaves / Abolit le mât dévêtu», scrive Mallarmé in *A la nue accablante tu*. «Quale sepolcrale naufragio (tu / Lo sai, schiuma, ma la tua bava ci spargi) / Supremo, unico tra i relitti / Abolí l'albero spogliato». È la nave della poesia, e dell'esistenza, sorpresa nell'istante esatto in cui cessa di svanire sotto la superficie dell'essere e del dire, sotto il velo del significato. Perché Mallarmé? Perché in diverse occasioni Matteo Veronesi ha dichiarato che se c'è un poeta di cui non potrebbe davvero fare a meno, questi è Mallarmé. E il sonetto mallarmeano c'entra con la sua visione del mondo e della poesia, forse c'entra qualcosa con *Lettera dalla Dacia*. Inviata da Veronesi nell'agosto 2009 come lettera a una ristretta cerchia di amici, *Lettera dalla Dacia* venne poi diffusa in rete. Anche sotto questo profilo è un testo singolare: edito e inedito, pubblico e privato, nello stesso tempo. Si presenta insomma fin dall'inizio sotto il segno dell'antitesi, di una polarità equivalente.

«Nel pensiero un filo acuto d'inverno»: qui 'acuto', se sta per 'tagliente', 'pungente', potrebbe inoltre avere valore elativo, nel trainare l'anima fino a una sorta di paradiso di ghiaccio. È

quell'inverno allegorico e desolatorio emblematizzato dai Carpazi che schermano le cose fasciate dalla luce estiva, il diaframma «esile» tra le memorie scabre di un inverno meteorologico e l'afa di agosto (anzi, «d'Agosto», a personificare la vita, o non-vita, d'intorno), e contraltare figurale della condizione invernale del soggetto lirico che si accusa discolpandosi, in ossimorica constatazione, della «colpa incolpevole di non amare il mondo». Il regresso di un sole non partecipabile sigla la tragica ammissione di un'aridità spirituale che non può non consuonare con una ingenita «pena infinita», e con la dimensione del tempo che non si dispiega piú, paragonato a un non-tempo, all'involgersi del tempo, con l'esito paralizzante dell'immagine dell'«orfano in lacrime». Viene meno il margine tra esterno e interno, l'esterno rifluisce nell'interno, con evidente ipervalutazione della soggettività.

Il pensiero ossessivo di sé e della perdita di ogni fede insegue l'autore, come un demone perpetuo, fino alla sparizione della radice del proprio linguaggio. Il soggetto poetante – spettrale – è alla presenza di una 'aspra' estraneità di idioma: ed è proprio l'estraneità che pone in essere la spettralità del soggetto insieme all'incombenza della scrittura. *Lettera dalla Dacia* è un testo sul ritorno. Ma la ricognizione dei luoghi non porta a considerazioni di ordine generale sulla loro irriconoscibilità frustrante, o sulle sfasature dei nostri ricordi. Come avviene, ad esempio, nell'*Attore* di Mario Soldati: «Disprezziamo tutto ciò che di nuovo è stato fatto durante la nostra assenza, *fatto come se noi fossimo morti*, e che, quindi, ha per noi qualcosa di repugnante e di funebre, anche se, esattamente il contrario, è la manifestazione stessa della vita». Il corsivo, importante, è già nel testo di Soldati. Quella di Veronesi non è la traduzione in versi di una relazione di viaggio, ma la rifigurazione di una erranza autobiografica, un tornare a se stessi: «anche qui torno a me stesso, mi vengo / incontro». «L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi…», scrive Proust in *Albertine disparue*. Non è possibile sfuggire ai nostri pensieri. Si è sempre *en soi*: in sé.

La dislocazione di *stesso* disegna lungo i versi una sorta di condanna nel connotare lo *status* di acquisita immobilità incorporante il fluire dei giorni, il vivere, il versificare. Orfanità e disaffezione, che di qui a poco si radicalizzeranno, nei confronti di quale fede? In disaccordo con prospettive confidenti nel possesso di qualche verità, l'autore è esule *in limine* – labilissimo confine geografico e spirituale al contempo, indice ambiguamente e non radicalmente distanziante – della percezione della propria esistenza difettiva di slanci emotivi, in un incerto equilibrio tra il compianto della disponibilità ad amare e l'ipotesi che tale disponibilità sia soltanto una falsificazione retrospettiva. È al limite – l'instabile coesistenza della contraddizione – tra la propria vocazione, adombrata come narcisistica, e neppure necessaria (se «vanità» è anfibologico), quindi al di qua di un imperativo estetico, o del «travaglio» della creazione. Tra il fare versi e l'esitante genesi di un lessico poetico tuttavia non indeterminativo, che anzi nella sua perentorietà sembra rigettare ogni allusione oltre il fatto denotazionale, ed elude elementi auditivi, quel *quantum* cioè di sonorità che potrebbe comportare una ricaduta nella non-parola: gli elementi lessicali si stagliano con la stessa astanza e inflessibilità della montagna. Non per questo è un dettato che includa vuoti testuali, facendoli magari fluire nelle sue intersezioni quali elementi ancora piú sostanziali, ma sono parole asserenti, nella loro nettezza, nella loro corporeità ferma e inflessibile quasi di cosa o di pietra. Cui si affianca una aggettivazione definitoria, per lo meno nella prima sezione del testo.

«Mes vers ont le sens qu'on leur prête» (Paul Valéry). Alla instabilità dell'io individuale è speculare la non definitività del testo poetico, che non è mai qualcosa di estremo e cambia nel tempo, tanto per l'autore quanto per il lettore. La seconda parte di *Lettera dalla Dacia* è introdotta da *come*, qui, e in altri luoghi dello stesso autore, molto simile al *mentre* di Mario Luzi: indicatore del divenire, della sospensione e della transizione, metamorfosi insensibile da un elemento all'altro. Al limite, ancora, tra l'avvertimento conflittuale di ciò che non è stato e di quello che, «pur chiamato al niente», non si sarebbe potuto esimere dalla sfera dell'esistente. Il medesimo limite

che «divide lo spazio / incolore di una liquescente Europa» sembra innescare un processo di dissoluzione nel soggetto dell'esperienza: iterandosi, il *me stesso* che all'inizio dava l'idea di essere saldamente strutturato va incontro a un indebolimento fino a diventare anch'esso – ed è qui il passaggio nevralgico, scortato da un polisindeto lieve – «liquescente», non piú 'deittabile', come tutte le cose in una zona di frontiera. Nella conclusione il sintagma verbale «getto» rende l'idea dello sperpero. E le parole «niente», «sorgente», «tormento», «indifferente» condividono un suono ('nt') che sembra irridere questioni come e*NT*e, me*NT*e, nie*NT*e. È cosí che l'esistenza, nell'anticlimax della demotivazione postrema, rinnega il suo carico emozionale, per privazione, e delegando la misura della sua sterilità alla trasparenza degli emblemi in antitesi: «ghiacciata» è la «sorgente dei giorni», «senza lacrime» il «pianto», «indifferente» il «tormento», e la vita che verrà sono «anni alla tomba del futuro». La vita è tombale nel suo svolgersi insensato, quindi si tratta di una «armoniosa morte senza morte».

Il richiamo tanatologico è «armonioso», paradossalmente. Una armonia d'altro tono, *in grigio et in silenzio* – per dirla con il piú estroso Govoni –, un grigio che marca di sé l'esistente. La vita assume la tonalità estetica e la nomenclatura di eminente oggetto di una creazione afona, della creazione estetica come non altrimenti documentabilità di un contesto privo dell'elemento solare. In un flusso testuale disteso e franto (da notare l'abbinamento antinomico tra la fluidità della struttura versale e la lapidarietà delle singole parole), per certi versi simile alle cadenze dell'ultimo Luzi, sembra che il dettato lirico di Veronesi, pur nell'intonazione essenzialmente elegiaca, sfidi l'affidabilità del fenomeno, e piú ancora di ciò che crediamo assoluto. Come nel Montale postumo, «l'unica verità che possiamo / constatare è di non sapere / se pensare e scrivere e parlare / significhi essere viventi».

L'autore sa che tutti gli anelli tengono inesorabilmente e che ciò che resta è resistere in questa condizione invernale, fermi nella misura del '*non* siamo' e al di là della prospettiva dell'«I am awaiting / perpetually and forever / a renaissance of wonder» (Lawrence

Ferlinghetti), dell'attesa che non avrà riscontri. Vivere equivale a rendere sopportabile: questa l'affermazione ontologica di Veronesi, cioè fare esperienza dell'annullamento in questa «morte senza morte» – futuro-presente, poli contrari ed entrambi veri – che chiamiamo 'vita'. La prospettiva della condizione liminare è il fato, o la 'funzione' del male di esistere e forse anche del codice poetico: non esercizio sostitutivo, bensí testimoniale, è vano e necessario, e degno di comunicazione, versificare intorno all'indifferenza desolante e sovrana. Meglio cioè un controcanto afono ma scrivibile, meglio l'attestato di un ideale «malcerto» che nulla.

La scrittura di *Lettera dalla Dacia* non lascia sfogo a superfluità: nessun elemento esteriore né tracce sonore, solo l'immagine umanizzata dei Carpazi, schermo tra un etimo fluido e allegoria di una incomponibile scissione. In questa versificazione la «pena infinita» va modulandosi senza l'intervento di ulteriori referenti di significazione oltre il paesaggio della mente: *mindfield* – nel suo flusso incessante, indotto dalle inarcature e dalla punteggiatura speciale (solo virgole e trattini, nessun punto) – di un soggetto lirico esegeta dell'assenza. La letterarietà di questi versi, classici nella loro glaciale purezza incolore, trattiene il cedimento dell'anima nei limiti della constatazione di uno stato di cose, accreditata dall'iterazione enfatica di *qui* e di *questo*, deittici del referente immediato che materializzano una presenza, uno sguardo edotto sulla irrisolvibilità del binomio discesa-remissione, dispersione-riacquisto. Il possessivo è ricorrente, per unirsi ai termini di ogni discorso tragico: il tempo come dolore, il dolore nel tempo. Non lasciamoci fuorviare dalla ripresa a distanza di *me stesso*, dove il dimostrativo teoricamente indicherebbe il pieno possesso di una identità. Chi deferisce, da poeta, il rovescio di una condizione identitaria è devoto all'inconsistenza del vivere «al cinque per cento», come ha ammesso Montale. È devoto anche all'inconsistenza nella sostenibilità della propria ombra, in questo inverno dello spirito.

Barbarie barocca

Glosse imperfette per *Digesto*

«Un giorno ho cambiato tutti i segni del mio codice, perché era vano». È Massimo Sannelli in un punto del suo *Digesto*. L'anno della svolta, dell'uscita dalla scena poetica, è all'incirca il 2010, quando Sannelli rompe con il suo stile di poeta ateo. Autore tutt'altro che disadorno, non ateo, non fingitore, prende atto della distanza dei suoi versi dalla sua autentica predisposizione: l'apparire in scena. «E il corpo è l'uomo», come dice il *Tristano* di Leopardi. Adesso un 'corpo' appare pubblicamente – e apparire è agire, per Sannelli –, e questo significa essere anche 'uomo', un uomo dello stile, con stile. Però, quando l'apparire sembrerà piú liturgico (alla stregua di un sacerdote all'altare, di mago operante, di *performer* grotowskiano), Sannelli trasformerà l'esposizione sempre in una parodia, anche clownesca (qui a tratti il linguaggio è duro e materiale, e in qualche caso francamente volgare); e quando la deriva comico-realistica sarà esagerata, Sannelli la riporterà nell'alveo liturgico, e lingua e sintassi cambieranno ritmo e suono. Di qui la difficoltà di inserire *Digesto*, e lo stesso Massimo autore, in qualsiasi ruolo. Ecco perché Sannelli insiste sul fatto che la scrittura è per lui, ora, solo un'«arte applicata»: il momento – ritmicamente ben forgiato, biograficamente accettato e non rifiutato – vale piú della struttura, l'operatore vale piú dell'opera. La struttura, ovviamente, vale solo per quanto possa essere agitata, resa inquieta attorialmente, narcisisticamente e «musicalmente». Sembrerebbe nulla di particolarmente nuovo, ma oggi è una inusualità furiosa, aggressiva.

Digesto, uscito presso Tormena nel settembre 2014, è – come è scritto nelle *Note*, sul sito dell'autore – un «diario orale», un «monologo da palco». Un diario aperiodico, un registro non giornaliero di annotazioni talora inserite con spostamento inverso ma non falsato, retrodatando, secondo il procedere rapsodico tipico di certa forma diaristica che spesso scompagina o annulla la cronologia. Se «tutto è in tutto» è forse il *Leitmotiv* profondo di quest'opera, anche il tempo dovrà assumere un profilo non lineale. A tradurre in atto l'idea della totalità cooperano una vocazione al sinestetico e una sincronizzazione dei singoli codici che realizzano quella contaminazione degli àmbiti sensoriali da cui si origina l'amalgama degli elementi che affluiscono nella «espressione incoerente» e totalizzante. Il diario di Sannelli copre quattordici anni, ed è un diario sincero e letterario, amodale, scomposto in prosa tuttavia compostissima e che tende a risolversi in nessi musicali, dove dietro l'apparente spontaneità si avverte la ricerca di suoni che assumono l'esperienza come oggetto dell'espressione. È un libro barocco («il libro oscilla tra prose semisurreali e semibarocche», si legge nelle «Note»), barocco – ma non concettista – anzitutto per la perizia retorica, e inoltre per le rielaborazioni continue dei temi del piacere, della meraviglia, della caducità, della morte. Per la sinuosità del percorso, quasi ad ostacoli, che arriva a un punto per vie inconsuete, in qualche caso parodiche, antisimmetriche. Per la struttura contrappuntistica, o per la funzione di gioco, di enigma, di catalogo delle possibilità cui talora vengono adibite le parole-suoni. Sullo sfondo, oltre Genova, «la città barbara in cui avvengono i fatti decisivi», sono evocati alcuni luoghi che in qualche modo hanno segnato l'autore, e una Italia retorica – o michelstädterianamente «rettorica» –, ridanciana pur nel degrado nel quale bisogna «resistere», «ma resistere non è amare. Per questo gli amori finiscono: *perché resistere non è amare* e resistere è un esercizio». Reggere dunque alle contingenze extranaturali, sottotracce, nel libro, di figure o attributi meschini e fallaci. Altrimenti, scarsi sono gli elementi esterni, per lo piú echi di paesaggio e di passaggi nella notte, e spazi vuoti o minimali.

Soprattutto, *Digesto* è un «monologo da palco»: ogni modalità diegetica prevede una sua trasferibilità e disponibilità per un utilizzo successivo, coerentemente con l'assunto di Sannelli per cui il libro – circostanza necessaria ma non sufficiente – ha valore di embrione, è l'esito di una paternità, è, allora, l'antecedenza di un trasferimento in atti, nell'azione scenica. Il dettato tramato di ritmo è costruito in vista degli esiti che avrà nella sua esecuzione orale, teatrale, in altra applicazione: la vita è da scrivere, ma soprattutto da recitare. Banalizzando forse, la destinazione del segno scritto è soltanto la fase germinale di uno stadio ulteriore, postscritturale, quello piú conforme dell'agire: il *télos* di ogni azione verbale è l'azione.

Esordio ed epilogo qui non si identificano, rendendo cosí l'impressione di un consuntivo di acquisizioni anziché quella di una sostanziale fissità che riguarderebbe anche il testo scritto. Diversamente, per assurdo, la parola 'diario' potrebbe prendere l'accezione arcaica che designa qualcosa che non duri piú di un giorno. L'opera scritta, «il parto della fantasia» è comunque qualcosa di «creato», che come l'essere vivente muterà di forma e si inoltrerà verso il suo futuro, verso la propria autonomia. La creazione – «il parto» – implica «un taglio», nella dialettica interezza-secessione presente nel libro, anche nella prospettiva di una identità individuale conseguita in séguito a spaccature ed addii, al farsi oltre il proprio *dark side*. Un taglio obliquo (allusivo inoltre dell'abbandono di una certa versificazione) marca tanto la copertina che – come cicatrice nera – il frontespizio, a separare il titolo del libro dal nome del suo autore-attore, che nel tempo di questo «bestiario» si è procurato il suo posto nel mondo: raggiunta la propria autodeterminazione, il vero problema, ora, è «sopravvivere». «Io dovrò sopravvivere, e questa è la ferita nuova», cioè il difendere lo stato acquisito.

A caratterizzare *Digesto* interviene uno dei sensi di questa parola, che Sannelli adotta insieme all'accezione piú usuale, cioè quella di una raccolta completa – con esplicita allusione al *Digesto* giustinianeo – dei suoi testi, dove la giustizia è qui solo privata e si limita a sistemare quattordici anni di scritture, omettendo il superfluo e rivalutando ciò che ha significativamente influito sulla sua

esperienza. Con riferimento alla definizione romana di *iustitia* – *unicuique suum* –, la giustizia dà a ciascuno il suo, e quindi anche Sannelli si dà il suo, togliendosi il non suo. Tuttavia, maggiore pertinenza sembra avere la seconda definizione di 'digesto', che trattiene alcunché di redentorio: l'autore-attore della propria opera ha digerito – in termini di assimilazione e smaltimento –, ha ponderato, e nella *camera obscura* del testo ha distrutto le sue scorie adulteranti e inarmoniche, i titoli intermedi, i passaggi. La sua storia personale è una storia lustrale.

Per Sannelli l'assunto di Kerouac – «le cose veramente sentite hanno sempre una forma» – non sempre vale. La forma è musica, «un problema di ritmo», di «respiro», risolto in *Digesto* in diversi sensi. Intanto i cinque capitoli di cui l'opera si compone portano un titolo che rimanda alla terminologia musicale. Con ciò, non è detto che le parole, pur essendo disposte ritmicamente, si adeguino al determinato canone impresso nel titolo in cui sono incluse. La ripartizione in cinque sembra contare di per sé, come una epidermide senza la quale il soggetto – i suoi amori, i suoi ricordi, le sue esperienze, fino alle *humanæ litteræ* – sarebbero ingoiati o intossicati da milioni di batteri. A questo punto non conta il ricevuto ma il recipiente, cioè il fatto che le parti siano cinque, e siano musicali. Come cinque sono le età della vita. L'obliqua individuazione di una identità personale viene registrata «musicalmente». Non abbiamo una musica del ricordo, bensí l'armonia di una identificazione. Sannelli investe la sua propensione musicale in ogni sillaba, «la mente corre a un sistema di suoni, in cui si sogna tutto», l'idea deve essere «messa in suoni», prima va soddisfatta l'esigenza prosodica, poi vengono le idee: «la parola non è nemmeno pensiero, né descrizione, è un rito e suona bene».

L'opera è costellata di parole-chiave. È già sufficiente riportarne alcune. «Tutto», «tutto è in tutto», sentenza stringente, inerente sia all'arte, nell'idea di un incorporamento dell'eterogeneo, sia alle facoltà memoriali che consentono la nostra identità. In particolare, nella pratica dell'arte, si afferma l'indiscriminazione di canoni e generi, di sottogeneri e supergeneri – nel caso di Sannelli, lo stile è

un congiungimento degli stili, cioè delle voci. Poi, l'intercalare assiduo di «chiara-chiaro», parole dalla qualità sonora che, come altre, a loro volta, sono come dei microelementi paragonabili al si bemolle-la-do-si, che è il nome di B-A-C-H e punteggia parecchie opere. «Chiara» sarà poi il nome di donna svelato all'ultima pagina, come dire che la musica è sogno, la musica è corpo, anche corpo sognato. Ma c'è qualcosa oltre l'armonia che caratterizza il movimento delle frasi che comunque si incrementano di un lessico corrente, qualcosa che forse unisce mistica (nel senso di alchímia) e dimensione musicale.

Ed è difficile non pensare ad Allen Ginsberg, per lo meno sotto il profilo della ricorsività delle figure aggettivali «sacro», e soprattutto «santo» («santo» e «benedetto» è il linguaggio, il «santo linguaggio», «sacri» sono «i tubi dell'acqua», «è sacro il caldo del sottotetto», «la santità riconosce i segni», ecc.), che senza la progressione anaforica ginsberghiana sono riferite a cose anche minime della vita; del valore biologico e non sacrale della poesia, anzi, forse sacrale proprio perché biologico; della successione paratattica delle subordinate. «Santo» si collega idealmente a «beatitudine», e a «solitudine»: defilandosi, con l'esperienza della solitudine che interdice rapporti che non piú lo attengono o trattengono, Sannelli riacquisisce la regalità su di sé. Non si tratta di solipsismo sterile, bensí valore e condizione per un accesso sostanziale alla «vita dedicata», vale a dire il lavoro «senza pace, senza pause», Sannelli scrive nelle *Note sul «Digesto»*. Uscire dalla solitudine è anzitutto lavorare per un pubblico di lettori o ascoltatori. E poi, tra le parole chiave, «luce», *lumen*, che comprende il significato medioevale di 'gloria', affine alla luce divina, in senso adorante, quasi prostrato. Ma «luce» implica anche un essere evidente, ancora, l'apparire, il rivelare, e inoltre essere raggio, lama di luce che trafigge: dunque, spada. Tuttavia, forse la chiave di lettura resta il sesso, il filo che unisce le compilazioni del diario è l'amore disperato o irrealizzato, tanto che verso la fine non sfuggono vaghi accenti corazziniani di *Elegia* attraverso cui l'autore-attore si esprime, si espone, come a dire l'elegia dell'impossibile possesso (piú indietro: «senza amore non sei un corpo e hai paura»),

quasi gli amanti cerchino di allontanare lo spettro – come nell'età infantile si credeva e ci si consolava con una favola – del loro futuro incertissimo ed evanescente.

Non ho mai usato la parola 'poeta' perché nel libro di Sannelli è per due volte ostentatamente biffata. Del resto Sannelli anni fa aveva avanzato una definizione alternativa alla «cosiddetta poesia»: sarebbe cioè piú pertinente parlare di «opera musicale e biologica», oltre ogni sorveglianza razionale.

Perché tu mi dici: poeta?

Nota per *Intendyo*

Questa non è una recensione, ma una storia. Facciamo preliminarmente un'ipotesi fantastica, la meno italianistica e filosofica di tutte le ipotesi possibili. Immaginiamo un uomo, europeo, nato tra il 1890 e il 1910. Potrebbe anche essere orientale, ad esempio un giapponese, ma pratico dell'Europa.

Immaginiamo che questo autore, molto borghese e molto colto, passi i primi anni della sua vita oscillando tra collegi e grandi viaggi, tra biblioteche e sport. Naturalmente veste bene e altrettanto bene parla, scrive molto, forse, ma non pubblica, o pubblica poco e distrattamente. In politica è ambiguo: detesta la normalità piccolo-borghese ma trova impraticabile il popolo; se è fascista è un fascista mistico; se invece è comunista, lo è con grandi sfumature mistiche, come Cesare Pavese. Il nostro ipotetico autore naufraga in tutti i sensi, poniamo, intorno al 1944. Per l'epoca non è giovanissimo, tuttavia muore irrealizzato, come uno che non ha completato il suo percorso, e se ne pente alla fine – una specie di Buonconte da Montefeltro. Mentre il suo aereo precipita, o mentre guarda la lesione permanente, o mentre è davanti al plotone di esecuzione, questo autore decide una cosa assurda: sopravvivere al franamento, continuare. Un po' di commozione e via, e cosí potrebbe finire la storia.

E invece la storia non è finita, il tempo non è ancora scaduto. Immaginiamo che questo autore riappaia trent'anni dopo. Nasce nel 1973, con la solita 'fatica' e il solito 'rischio di morte', e si fa notare subito. Non solo perché «da prestazione intellettuale è nettamente superiore alla media», come dice la sua pagella scolastica, quanto perché ha un marchio fisico. È evidente che non è come i suoi coetanei: non gioca, non urla, odia mangiare in gruppo e adora i libri; non gesticola e in piena infanzia trova volgari le cose infantili; ama la solitudine in un modo troppo consapevole per essere semplicemente un bambino *disadattato*. Socialmente la sua situazione è cambiata: non è piú un alto-borghese e non può frequentare le grandi scuole di una volta, né fare la grande vita di prima. Vive in Italia, che è particolarmente aspra nei confronti di quelli come lui.

Tutta questa immaginazione non deve essere presa alla lettera, ovviamente, ma forse serve a dare l'idea del libro al quale mi sto avvicinando. L'autore è Massimo Sannelli e il libro è *Intendyo* (La Camera Verde, Roma 2016, pp. 170). Mi è sembrato il libro di un veterano precoce – un passo indietro e un passo avanti – e sopravvissuto a se stesso, da una identità all'altra. Perché è un libro violentemente classico, che parla la lingua nervosa, sentimentale e intellettuale degli anni Trenta-Quaranta del secolo scorso. Inoltre ha delle caratteristiche lontanissime dal 2016: anzitutto non è la solita sterile *plaquette*, ma un libro esteso; non è una raccolta di testi poetici eterogenei, ma un solo poema lirico, in 159 doppie quartine (quindi, mezzi sonetti, sonetti dimidiati), spesso in endecasillabi, quasi sempre rimati e/o assonanzati. L'idea del poema – un poema in cui ogni elemento ha la stessa *facies* degli altri elementi, e quindi un poema coerente – oggi è irreale. E ancora: il titolo arcaico allude all'abitudine socializzata dell'amore platonico, cioè del servizio amoroso. L'*intendyo*, a Genova, dove Sannelli vive, è stato soprattutto il legame intenso e castissimo tra la bella Tommasina Spinola e il re Luigi XII di Francia. Nel 1502 re Luigi visita Genova, conosce Tommasina, stabilisce l'*intendyo* con lei, e poi riparte. Nel 1503 le giunge la falsa notizia della morte di Luigi, e Tommasina decide subito di morire.

E Sannelli che c'entra con l'*intendyo* di Tommasina? Forse ha vissuto lui stesso qualche devozione impossibile e dolorosa; e forse, dopo averla vissuta, ha deciso di liberarsene, per sopravvivere. E da libero e reduce ha voluto far capire che l'*intendyo*, per lui, è solo l'*intendyo* con quella che non esita a chiamare 'vocazione' e perfino *bushidō*, come un samurai. E anche queste parole fanno parte di un patrimonio e di un repertorio fuori tempo, da reincarnato oltre il tempo, per usare la metafora di partenza.

Nel luglio 2011 Sannelli (lo racconta in *Digesto*, uscito nel 2014) ha avuto un incidente abbastanza serio, che per circa un anno ha lasciato segni evidenti sul suo viso: il viso – non dimentichiamolo – di un artista che ha sempre fatto molta vita pubblica ed è anche attore di cinema. Per molti mesi Sannelli è stato senza denti come Pierre Clementi in *Bella di giorno* di Buñuel. La parola *intendyo* contiene i *denti*; e lo *yo* finale è – come in spagnolo – l'io. Io, i denti, *intendyo*; il re, la donna, la morte; il rapporto e la crisi finale. Morire o non morire, oppure sopravvivere, in qualche forma almeno intellettuale, e con una tensione stilistica che dimezza il sonetto perché la vita stessa è dimezzata: come senza il suo re, Tommasina è lacerata; e chi non si sente adeguato a questo tempo – ad esempio il classico bambino che non gioca e trova volgare l'infanzia, perché è stato adulto ed è già adulto – è letteralmente spaccato in due. Ecco i percorsi del poema di Sannelli.

Allora si comincia a capire qualcosa dell'andamento interiore di chi l'ha scritto, lampo per lampo: amare, degradarsi nell'infelicità, ferirsi o lasciarsi ferire nella *lucta amoris*, sfigurarsi e risorgere, ma senza il primo grado dell'andamento, *amare*. E il libro è pieno di rimandi al femminile, in cui si intravedono almeno due figure di donne, per lo meno di funzioni vitali di cui queste donne sono il simbolo, chiaro e puro o impuro, cosí come la relazione amorosa e sessuale può essere chiara, incorrotta o impura. Insieme, *Intendyo*, libro amoroso, è un libro duramente militare: spesso appaiono accenni alla violenza, una violenza non ben definita, eppure non astratta. Come la violenza sognata in un sogno che non si può piú ricostruire. «Io non sono una guerra» è la frase-simbolo del libro, detta in apertura, e piú

avanti ripetuta. Come dire: ‘io faccio la guerra, la subisco, forse la perdo, ma non *sono* questa guerra’. Credo sia questa la tensione del libro. Se evito le citazioni dirette è perché qui, come non mai, la separazione del testo dal contesto è davvero fuori luogo. Questo libro ingoia tutto e lo si prende come è, senza glosse sussidiarie, a costo di accettare l’inquietudine che attraversa ogni pagina sotto lo strato virtuosistico del suono e del ritmo.

Infine, due parole sul titolo corazziniano di questo mio testo. Sannelli dice spesso di non essere un poeta, ma è consapevole di esserlo, e di fatto lo è: tuttavia senza inganno, che – lui sa benissimo anche questo – sarebbe autoinganno.

Due parole sulla ‘videopoesia’

Tempo addietro Massimo Sannelli ha prestato, molto gentilmente, la propria figura e la propria voce ad alcune mie videopoesie, videoprose, videocose, insomma videocreazioni (o le si consideri come si preferisce, ricorrendo, se si vuole, anche a non ingiustificati insulti).

Tecnicamente, e non lo dico per falsa modestia, sono davvero povere cose, realizzate con una telecamerina cinese da quattro soldi e montate con un *software* gratuito. Immagini tremolanti e sporche, contrappunti casuali (ma proprio per questo, a volte, forse, suggestivi e stranianti) fra musica voce ed immagine, un costante senso di precarietà, di tremolio, d’*impromptu*...

Ma devo dire che, stranamente, anche se disponessi di un qualsivoglia *budget* (il tutto fu realizzato con zero euro) e di una strumentazione professionale, forse rifarei tutto allo stesso modo. Quelle cose, qualsiasi cosa siano, non potevano essere diversamente da come sono, anche per le circostanze (un po’ alla Ed Wood, nel film di Burton) in cui furono realizzate.

Non scomodo il cinema *underground* degli Anni Settanta, né cineasti come Piàvoli, Bròcani, Jean-Claude Rousseau (ai quali pure ho cercato di ispirarmi, per l’innocenza, la casualità – in loro s’intende – sapiente e in certo modo paradossalmente premeditata, l’arcana nudità, della visione).

Semplicemente, avevo scoperto, in ritardo, un mezzo espressivo per me nuovo, ed ero diventato, per un po', uno *chasseur d'images*, per citare Jules Renard. Un bambino che giocava (e infatti a volte ripenso a quel breve periodo 'videocreativo' con la nostalgia dolceamara con cui si pensa all'infanzia svanita). Non, spero, nel senso del famigerato fanciullino; ma, piuttosto, nel senso in cui Eraclito diceva del Tempo ciò che Callimaco, nel prologo degli *Áitia*, dice della Poesia stessa, anzi della Sapienza, della Sophía, che nutre la Poesia: un fanciullo che gioca, che si avvolge nelle spire della propria danza (e la poesia, le 'immagini' della poesia scritta, come le immagini della videopoesia, fluiscono e danzano e respirano solo nel tempo, sebbene discendano forse dall'eterno, o dall'intemporalità del pensiero).

Certo, questa è in gran parte retorica, specie se messa in rapporto con quelle povere, dozzinali cose (abbozzi, statuette non finite, intenzioni irrealizzate e cadute nel vuoto); ma questo era ciò che avevo in mente.

Alcune di quelle cose, purtroppo, vagolano ancora per la rete. Meglio, allora, dare qualche delucidazione (sugli intenti, poiché il risultato è quello che è).

Rilke alla casa del fascio voleva mostrare il conflitto fra una poesia sublime e uno scenario estremamente grigio, pesante, plumbeo, sordo (anche architettonicamente): un edificio, la Casa del Fascio di Imola, che è davvero come il corpo della storia che mostra le proprie piaghe (nei bassorilievi, le figure di alcuni gerarchi furono scalpellate ed erase dopo la Liberazione, per una sorta di moderna *damnatio memoriæ*, di simbolica, e insieme materiale, 'rimozione' del passato).

La figura e la voce, nel video, si sdoppiano: da un lato la voce interiore, la filigrana 'dettata dagli Angeli'; dall'altro la materialità del testo deposto sulla pagina, e che come tale può essere letto, riletto, riplasmato, diffratto, frainteso. Le immagini del Castello di Duino vorrebbero fare da contrasto al grigiore dell'edificio e del cielo (era una domenica di provincia, desolata, ovattata e piovosa). Se avessi avuto mezzi e capacità adeguati, la sovrapposizione visiva sarebbe stata meno goffa e meno posticcia.

C’è poi un’improvvisazione di argomento dantesco, *Chi di lassú discende*, fatta alla Rocca di Imola, ispirata dalla tradizione (forse apocrifa) secondo cui Dante avrebbe iniziato a scrivere il poema in latino («Ultima regna canam, fluvido contermina mundo...»). La cosa era occasionata anche dall’audace, dirompente e vertiginoso commento dantesco che Sannelli aveva realizzato.

Piú pensata ed elaborata, meno dozzinale forse, *Chimæra Vocis*, ispirata al soggiorno di Dino Campana al manicomio di Imola (per antonomasia *la zité di métt*, la città dei matti). Il manicomio rappresenta idealmente il grande, settecentesco ‘sogno della ragione’ di sottomettere la follia a un ordine, a una regola, a una Norma medica e sociale. Ma quello finí per essere, di fatto, un luogo di detenzione, se non, quasi, una realtà concentrazionaria; la frase virgiliana che campeggia sull’arco (*Miseris succurrere disco*, le parole di Didone che accoglie il naufrago Enea) suona amaramente ironica.

Le architetture e gli affreschi dell’edificio rispecchiano questo ideale di Ordine, di superiore Armonia; il testo e la musica rappresentano invece, o vorrebbero rappresentare, il perdurante, irredimibile, assiduo mormorio ecolalico della poesia-follia che non può essere domata.

Se quelle videocose fossero riuscite, forse non avrebbero bisogno di tutte queste macchinose delucidazioni.

Quella di cui, forse, meno mi vergogno è *Aglauro*, dedicata a Faustina Maratti Zappi, poetessa del Settecento, imolese d’adozione, la cui esistenza (tutt’altro che salottiera e frivola come si immagina la vita letteraria di quel secolo) fu segnata prima da un tentativo di rapimento e di stupro, poi dalla perdita del figlio.

Il testo, che pure è o vorrebbe essere un *poème en prose*, si basa su una ricerca storica abbastanza accurata; e le immagini non sono state scelte a caso, anche se purtroppo si avvicendano, nel corso del video, diversi ‘formati’, che la mia imperizia tecnica non mi ha consentito di uniformare.

Ad ogni modo, il carattere nebuloso, sporco, tremolante, ectoplasmico per cosí dire, dell’immagine, che deriva anch’esso dalla povertà degli strumenti, non mi dispiace affatto, e rende forse l’idea

della lontananza temporale: come in un affresco sbiadito, impallidito, ridottosi al fantasma di se stesso, e del quale ogni restauro sarebbe stato una falsificazione.

Due poeti nel fuoco del verbo

Nostradamus fu, e volle essere, prima di tutto un poeta (e come tale fu riconosciuto ed apprezzato da Giulio Cesare Scaligero e da Ronsard): poeta animato, secondo la dottrina platonica dell'*enthousiasmós* (da molti ripresa in un Rinascimento ben lungi dall'essere, anche in sede di poetica, esclusivamente aristotelico, normativo, regolistico), dal *divinus furor*, dalla *fureur poëtique* che prevale, come lo stesso Nostradamus precisava nella lettera prefatoria all'edizione del 1558, su qualsiasi ordinaria *reigle de poësie* (e par quasi di sentire già il Giordano Bruno degli *Heroici Furori*: «La poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente...»).

Se Nostradamus, suo malgrado, è passato alla storia, ed è stato visto dallo sguardo dei posteri, ora come un geniale veggente, ora come un abile ciarlatano – se la sua opera è stata tanto fraintesa, scarsamente considerata dalla critica e dalla storiografia letterarie, tradotta talora in modo forzato, anzi forzata piuttosto che tradotta –, tutto ciò è dipeso da coloro che hanno voluto attribuire alle sue 'profezie' (da intendere come genere letterario, e simili, in ciò, a quelle di Leonardo) un senso preciso, il riferimento ad eventi e contesti circostanziati e determinati – mentre esse, come tutte le profezie (anche quelle di Dante, che pur sono tutte, tranne quella del Veltro, *post eventum*, e dunque chiaramente riferite ad eventi precisi), sono stese e rinvolte nelle spire di uno stile volutamente ambiguo, oscuro, nebuloso, come di chi veda *per speculum et in aenigmate*: non si

riferiscono ad eventi precisi, collocabili nel tempo storico, perché il poeta (*veggente*, se si vuole, nel senso in cui Rimbaud sarà *poète voyant*, proteso cioè fino ai limiti estremi del dicibile, alle frontiere ultime degli accostamenti verbali, delle associazioni semantiche, delle ardite remote evocazioni) legge nel libro dell'eterno, non della storia, e traduce in un densissimo pensiero per immagini, in una scrittura (come quella di Dante appunto, intrisa e compenetrata da tutti i possibili strati e superstrati del reale e del metafisico, della materia e dello spirito) composita, vertiginosamente polifonica e plurilinguistica (che mescola grecismi, latinismi, neologismi, forme provenzali ed occitaniche, e lascia spesso sospesi e indeterminati, come in Ungaretti o in Celan, soggetti ed infiniti), ciò che ha veduto, o creduto di vedere.

Poesia notturna, quella di Nostradamus: vocazione alla parola sorta in prossimità dell'aurora, quasi alle soglie fra le tenebre indistinte del non-detto e la luce della scrittura. *Noctes vigilare serenas*, *fami e vigilie* in nome delle Muse. «Estant assis de nuict secret estude, / Seul reposé sur la selle d'ærain: / Flambe exigue sortant de solitude, / Fait prosperer qui n'est à croire en vain». Rare volte l'essenza della concezione poetica ha trovato un'espressione cosí lucida e potente: lo studio silenzioso e solitario, la quiete di chi sta assorto «sedendo e mirando», lo *studium* (il dantesco «lungo studio») che è, insieme, passione e applicazione, dedizione e riflessione; il fuoco della parola, la fiamma che sorge dalla solitudine del pensiero e si fa incontro al lettore, ancora indefinito, senza nome né vólto, chiedendo di essere, in senso lato, creduta, accolta, accreditata, fatta propria, ponderata, ripensata (*crediting poetry*, dice oggi Seamus Heaney); il tripode che è fonte di rivelazione e insieme crogiolo creativo, cerchio sciamanico in cui, dirà il d'Annunzio notturno, si «adunano gli arcani della Magía e quelli della Poesia non dissimili»; parola a cui non bisogna, però, affidarsi *en vain*, ciecamente, vacuamente, abbandonatamente, pretendendo certezze e indicazioni esatte, che essa non può dare.

Quasi le stesse parole nel suo splendido latino, di una solennità e di una lunare limpidezza, da notturno virgiliano: «Angele, qui meus

es custos pietate guberna, fac ut de transformatione rerum naturalium, tanquam ex aeneo tripode vera vaticiner secundum cursum astronomicum. Da ista, obsecro, per amica silentia Lunæ, per has tenebras Marte oriente lucente» (*Epistulæ*, 41). Come Rilke, il poeta-profeta invoca l'Angelo, perché lo conduca in una sfera piú alta e piú pura, ove le visioni sono avvolte nella luce intemporale dell'Origine. «Et simul metalla cum auro per alambici rostra facile permeando defluant, nihil ex mineralibus in sublime tendente, neve aurum ab humido et terrestri separatum in fundo appareat, sed omnia simul distillentur subtili artificio». Non l'oro deve essere separato dalla materia vile, ma anche quest'utima deve trasmutarsi, interamente, in oro (l'«oro fuoco ardente» di Pindaro), senza residuo alcuno. Il *subtile artificium* è quella che sarà l'*alchimie du Verbe* dei simbolisti, che tutto abbraccia e trasmuta nello spazio fatato dello stile. «Tout, au monde, existe pour aboutir à un Livre».

Credo che, per inconscia consapevolezza, per non premeditato, eppure lineare, disegno, Sannelli sia arrivato a Nostradamus attraverso Dante, di cui ci ha dato un prezioso ed innovativo, ostentatamente antiaccademico, non letterale, commento (come letterali, non rispondenti *ad verbum* e *ad versum*, ma intente a «expromere [...] sensum e sensu, non verbum e verbo», come raccomandava Girolamo, sono queste versioni: che spesso straniano, per eccesso di chiarezza e volontà di luce, l'ostinata, pervicace, stratificata oscurità dell'originale in sequenze di settenari, limpidissime, melodiose, quasi arcadiche), o anche attraverso Alain de Lille; che abbia ritrovato, intendo, nel poeta veggente, qualcosa di quell'analoga, e analogica e anagogica, tensione al rinnovamento, alla palingenesi, all'*homo novus* da foggiare, plasmare, modellare, anche in Alano, con un'operazione alchemica; e una volontà, come in Gioacchino da Fiore, di andare oltre la lettera per attingere lo spirito, oltre la superficie per cogliere e rendere quello che Benjamin chiamava *contenuto di verità*, e che è, in pari tempo, *redenzione*, della lingua come della storia, che potrà purificarsi e pagare il proprio conto tramite le tribolazioni future – figura e specchio delle passate, sempre

rinnovantisi nel ciclo dei secoli, nelle rote del tempo – sino alla finale apocatàstasi, all'ora in cui «le lacrime saranno asciugate su ogni volto».

Circola, in tutto Nostradamus, un afflato sacrificale, omerico o sofocleo – la profezia esige, del resto, un sacrificio da parte del profeta, o *del* profeta stesso, in termini esistenziali e psicologici, poiché il fuoco della chiaroveggenza divora dall'interno chi ne è toccato e animato («est deus in nobis, agitante calescimus illo») –; «spargere il sangue», «le sang espandre», è certo il sintagma piú ricorrente nelle pagine di Nostradamus; e nella storia stessa, che rinnova ciclicamente il proprio assurdo logorarsi e distruggersi, il suo annientare i propri stessi artefici, in vista di un fine, di un senso che pure, dentro la storia, sopra di essa, od oltre, *deve* esistere, si vuole, per natura, che esista, e che il poeta-profeta indaga non meno del filosofo della storia. Come se l'uomo, poeta e profeta di se stesso, soffrisse e gemesse nella storia, e la storia in lui (la storia di cui egli è coscienza, e che in lui, pur se ancora *in aenigmate*, si rispecchia).

Il Luzi di *Vicissitudine e forma* dedicò un saggio importante al rapporto fra *Glossolalia e profezia*. Il riferimento è a san Paolo, alla distinzione fra colui che parla «in lingua», abbandonandosi al libero fluire della parola, del pensiero, della visione, della divinazione, e chi invece organizza razionalmente il suo discorso per comunicare, didascalicamente, un insegnamento. San Paolo propone una sorta di glossolalia mediata, ordinata, disciplinata, conciliata in certa misura con le norme della comunicazione e con l'esigenza della comprensione, senza per questo venir deprivata della sua originarietà debordante.

E qualcosa di simile, dice Luzi, fanno i grandi poeti-critici fra Otto e Novecento, da Mallarmé ad Eliot a Valéry: poeti la cui difficoltà, la cui apparente oscurità non nasce da incapacità espressiva, incoerenza di pensiero o volontà (come quella dei politici e degli economisti) d'ingannare e di gettare fumo negli occhi, ma precisamente da una densità originaria, rivelativa, aurorale: è un'oscurità che «richiama ad una primitiva nozione magica», ed è dunque ben diversa non solo dal discorso propagandistico e pubblicitario, ma anche dalla «squallida glossolalia» di tanta poesia e critica degenerate in ottuso specialismo o in meccanica applicazione di forme.

È precisamente nella parola sacra, nel discorso divino, nel *ieròs lógos*, che la parola poetica (anche quella piú moderna, lucida, sommamente autocosciente e consapevole di sé) trova il proprio fondamento e il proprio antecedente. Nostradamus si inserisce in questo solco.

«Un peur et voix fremissent par les manches / Splendeur Divine, le Divin pres s'assied». La scintilla poetica è prossimità del Divino, e *al* Divino, presagio del numinoso che sta per rivelarsi, timore e tremore dell'anima davanti a ciò che la trascende.

Non pretesa di leggere nitidamente nel libro di Dio, ma umile, e insieme ardita, disponibilità a farsi eco e risonanza di una voce trascendente, cavità, vuoto risonante in cui il *totaliter Aliud* fluisce e si riverbera come il fiume di fuoco della voce.

In questo orizzonte metatemporale, o sovratemporale, il prima, l'ora e il poi non esistono, o possono coincidere, o essere invertiti e sovvertiti. Come Enea che nell'oltretomba riceve dai defunti, ovvero dal passato, la profezia del futuro, vede il futuro guardando dietro di sé; o come, viceversa, Orfeo che, volgendosi sulle soglie della luce, determina il suo avvenire di solitario lamento, e infine di sbranamento sacrificale ed iniziatico.

Diceva Ronsard, nella *Elegie sur les troubles d'Amboise*, che fu, direttamente, «du grand Dieu l'immense eternité» ad eccitare l'*entousiasme* di Nostradamus, o forse «le Daimon bon ou mauvais», un platonico e socratico *Dáimon*, ad agitarlo; o forse il suo slancio anagogico proteso *outre le mortel,* come San Paolo rapito alla sfera del fuoco, o infine lo stesso suo *sombre esprit*, la sua stessa *melancholia*, fonte a sua volta, al pari dell'entusiasmo ad essa antitetico, di visioni.

E ancora, nei *Prognostiques sur les miseres de nostre temps*: «Dieu, comme en lettres de chiffre / Douteusement son vouloir nous dechiffre / D'un charactere obscur & mal-aisé». La storia è scrittura cifrata, serie ed intreccio di *grámmata*, di tracce da decifrare ed interpretare, tutte interrelate fra di loro. *Parole di colore oscuro*.

Intesa nel senso piú alto, la profezia, la divinazione, la veggenza sono già operazioni semiotiche. E proprio dal *continuum semiosico*, dal continuo, ininterrotto rinviare, come in un'infinita catena aurea, dei

segni ad altri segni, degli interpretanti gli interpretati, e viceversa, Peirce, anch'egli genio visivo e visionario, trarrà un argomento dell'esistenza di Dio. Di segno in segno, di presagio in presagio, di traccia in traccia, lungo una serie di *umbriferi prefazi*, il mondo, la natura, la storia, come sistemi di segni, non possono che trascendere, infine, se stessi, rinviare ad un segno ultimo e primo, che è il Verbo di Dio. Se le dimensioni, le direzioni del tempo possono intrecciarsi, sovrapporsi, invertirsi, esse possono anche, anzi non possono fare a meno di, uscire da se stesse, dalle proprie orbite, dalle proprie involute scie, e svanire nelle tenebre dell'oltre, dal quale forse provengono.

Lotta con l'Angelo, contesa con il mistero, agone con l'oscuro, sforzo vòlto a mutare la glossolalia in forma definita, pur rispettandone gli echi sfumati, le risonanze e le rispondenze spesso ingovernabili, è anche la traduzione di Sannelli, poeta-traduttore prima che traduttore-poeta.

Un paio di esempi.

Perdu, trouvé, caché de si long siecle,
Sera Pasteur demy Dieu honoré;
Ains que la lune acheve son grand siecle,
Par autres vieux, sera deshonoré.

Perso e trovato, nascosto da molto
Secolo lungo, il semidio ha la gloria:
Questo è il pastore. E prima che la luna
Finisca il grande ciclo, il disonore
Arriva a lui dai vecchi.

Qui, alla sequenza cantabile di settenari si sostituisce il piú piú solenne, scolpito accostamento di endecasillabo e settenario, petrarchesco e dantesco, degno della canzone, genere sublime e solenne. Una struttura metrica che ben si adatta alla concezione metastorica di un tempo ciclico, tanto che *siècle* è tradotto prima con *secolo*, nell'accezione di tempo terreno, poi con *ciclo*, nel senso dei cicli astrali, dei danteschi *eterni giri* e *superne rote:* parole, queste

(*sæculum*, *kýklos*, *circulus*, *cerchio*) che hanno tutte una medesima base etimologica, la quale rientra poi fra le *Global Etymologies*, comuni a tutte o quasi le famiglie linguistiche del mondo, che la linguistica comparata è venuta ricostruendo in questi ultimi decenni; a testimonianza che siamo di fronte ad un archetipo, ad una modalità di percezione del tempo sacro come rituale reiterarsi di eventi epifanici, comune alle culture piú lontane.

Il *siècle*, il *sæculum/kýklos*, del tempo profetico, è, diremmo con Gioacchino da Fiore, *quasi rota in medio rotæ*, come una ruota dentro un'altra ruota, cosí come il Libro stesso è *rotulus in rota*: come in una *mise en abyme*, cerchio dentro un cerchio, ciclo dentro un ciclo, gorgo spiraliforme – fino all'abisso, all'indecifrabile, al silenzio, all'Essere/Nulla ultimo e primo, che svela e nasconde, che dice e tace.

Alcune edizioni, all'ultimo verso, anziché *vieux* hanno *vents*: varianti che sembrano quasi chiosarsi a vicenda – come il dantesco «fiato di vento» che basta a mutare il moderno in antico, il recente in remoto, e la gloria in oblio.

Le corps sans ame plus n'estre en sacrifice
Jour de la mort mis en nativité
L'esprit divin fera l'âme felice
Voyant le verbe en son eternité.

Il corpo senza l'anima
Non è piú un olocausto:
Il giorno della morte
Porta natività.
Lo spirito di Dio
Farà felice l'anima,
Quando vedrà il Verbo
Quando diventa eterno.

Sacrifice diviene, con trasposizione giudaico-cristiana, e potenti implicazioni storiche, olocausto; e l'immobilità dell'*eternité*, sostantivo, è movimentata, fluidificata nel divenire del Verbo che

«diventa eterno», della verità come accadimento e come interpretazione. Essere che, dice Luzi, insieme *è* e *diviene*, Parola già pronunciata da sempre, già scritta e segnata da prima del principio dei tempi, eppure sempre diveniente, sempre manifestantesi, od occultantesi, presente nella sua assenza, urlante nel suo silenzio. Quasi come nell'Eliot di *A Song for Simeon*, ove si chiede a «the Infant, the still unspeaking and unspoken Word» di far intravedere, di far traudire almeno un filo, un soffio, della sua voce e del suo significato.

Profezia e alchimia è anche l'opera del traduttore, che riplasma, trasmuta, metamorfosa il testo per offrirlo al lettore futuro, e prefigurandone dunque, prevedendone in qualche modo, la futura ricezione. Anche e proprio in questo senso, anche in quanto alchimista e profeta, il traduttore è poeta.

E Sannelli svolge questo ruolo nel modo piú autentico e piú vero. Ci dona un Nostradamus limpido, fluido e insieme profondo, senza forzare il testo. Un incontro di poeti. Nostradamus era un poeta. E, implicitamente, un filosofo della storia, proprio perché, senza prevedere, né voler prevedere, eventi precisi, fissava nelle sue quartine di diamante alcune tristi costanti della storia: il sangue sparso, le civiltà che si scontrano, i potenti abbattuti, gli umili sofferenti e sempre nuovamente umiliati, all'infinito; piú di rado, intravedeva qualche rara, luminosa e tremula, speranza di redenzione. Un autore da rileggere in questa *Finis Historiæ*.

Imola, alba del primo settembre 2011

Tracce per un'ermeneutica futura

I

Ciò che segue non è che una serie – forse, spero, una piccola, luminosa selva – di annotazioni, abbozzi, appunti, schegge per un discorso interpretativo in larga parte ancora da venire.

Il rilievo, il valore, la significanza – oso pure dire la grandezza – di Sannelli si impongono, allo sguardo attento, o anche solo sensibile, con la trasparenza e l'evidenza della luce, con la consistenza, la tangibilità, quasi, della materia; ma, come la materia e come la luce, paiono non lasciarsi totalmente afferrare ed abbracciare, non lasciarsi completamente possedere e definire; esistente, innegabile, eppure impenetrabile, quasi, questa grandezza, come la Natura (e forse varrà ancora il principio kantiano, essere cioè il Genio la facoltà di cui la Natura si serve per dare la regola all'Arte).

La voce della critica si affievolisce, trema, si smarrisce; l'ansia, l'inquietudine, l'impazienza – pur essenziali, necessarie, vitali anzi – dell'animo e dello sguardo interpretanti rischiano di divenire angoscia – *Angst*, nodo alla gola, voce che s'ingolfa, discorso che si spezza, trama di parole che si scuce.

Chi vuole mi accusi pure d'"irrazionalismo'.

II

Ogni serio discorso interpretativo, intorno a Sannelli, non potrà che apparire sovraccarico, 'erudito', 'citazionistico'; esibizionistico, forse, narcisistico com'è (in senso virtuoso e fecondo) il suo discorso poetico e critico, che, memore sempre del *Narcís* del Pasolini friulano (ma anche di quello, primigenio, ingenuo, incantato, del *Novellino*, dove l'immagine diafana e fragile si dissolve in un soffio: «e l'acqua si turbò e l'ombra sparío»), assiduamente riflette se stesso e su se stesso, o forse sa, come un altro Narciso, quello ovidiano («avertere, perdes»), che rischierebbe di svanire, di risolversi in nulla, se solo, dopo aver preso forma sulla pagina, e nella voce mentale di chi legge e ricanta fra sé e sé, si volgesse a guardare «il fango che gli sta alle spalle», la materia da cui è sorto, sciogliendosene – tutta la vita e tutta la sofferenza e tutta la solitudine ardente, tutto l'amore disperato e incorporeo, di cui si è nutrito, nell'intimo della propria fiamma.

Una poesia, una scrittura che sono esistenza testimonianza vita proprio nella misura in cui sono studio, scavo, ricerca, amorosa filologia; proprio nella misura in cui sono letteratura, e dal grembo della letteratura nascono, e ricevono respiro e linfa.

Vi sono, nel profondo, e a monte, una stratificazione, una ramificazione di richiami intertestuali quasi infinite: dai Provenzali, soprattutto in ciò che hanno di càtaro, di dualistico, nelle antinomie che nutrono il loro *trobar clus*, a Dante – un Dante cabalistico, criptico, riletto, quasi, ma solo dopo un'accurata ponderazione storico-filologica, nell'ottica esoterica ed orfica di un Pascoli, o addirittura di un Rossetti (il poeta che trova, o ritrova, l'innocenza, la spontaneità, la luce d'aurora, solo dopo essere passato attraverso il fuoco iniziatico dell'assiduo *studium*, del meditato confronto con i *poëtae regulares*) –; da Bousquet, con cui il confronto, come 'interprete' piú che come traduttore, era forse, per Sannelli, quasi inevitabile, visto che, nella sua opera, la *Mystique*, come in un'erma bifronte, non è in fondo che l'altra faccia, il lato d'ombra o di luce, dei *Cahiers noirs*, la carnalità impura, esasperata, incestuosa esiste solo per riflettersi nella pura luce, radiosa e specchiante, delle parole,

della meditazione, dell'autocoscienza, o per raccogliersi nel silenzio interiore, nella solitudine, nell'oscurità che nascondono e covano lo sposalizio quasi mistico di creazione e riflessione, di Poesia e Critica, quella «vita rigorosamente chiusa nelle lettere» che spinge alla ricerca di una Natura redenta, e insieme alla necessità di un'«origine critica» della scrittura –; fino a Pasolini, di cui, in *Philologia Pauli*, Sannelli esplora, da critico, con lucidità vertiginosa, con coerente e tragico rigore, l'irriducibile Ambiguità, intellettuale e semantica, e insieme esistenziale, biografica, destinale – e fino alla Rosselli, con la quale – specie con quella del *Diario ottuso* – Sannelli condivide la dinamica, la vita interiore di un pensiero che sembra nascere al di qua, o al di là, della molteplicità e della diversità e dell'arbitrarietà delle lingue – come il discorso di un angelo, o di un animale, o di un morto, o di un muto, o di un folle, che non può essere compiutamente tradotto in alcuna lingua storica e determinata se non sollecitando, fino a deformarli, i limiti e le costrizioni della sintassi e della stessa semantica, con un effetto costante d'ansito, di frattura, di iato, sincope, respiro spezzato, grido smorzato.

III

Ma l'arte, o diciamo pure l'artificio, sono, in fondo, l'altra faccia della naturalezza; anzi, forse, precisamente lo strumento, il tramite attraverso cui la natura purifica se stessa, e il noumeno del pensiero traspare, come fuoco dietro ad alabastro, attraverso il velo fenomenico del testo. La *Téchne* non è, allora, scindibile dalla *Phýsis*; l'*ars* è l'altra faccia dell'*ingenium*.

Ecco, allora, che per Sannelli (come per Ungaretti, per Luzi, per la stessa Rosselli, nella *Libellula*) diviene inevitabile il confronto, serrato, con Mallarmé: considerato – e per questo oggi da molti rimosso – Maestro della *poésie pure*, di una poesia in cui il travaglio intellettuale si tradurrebbe in algida autoreferenzialità del segno – ma Maestro, forse, di ogni poesia davvero matura, davvero consapevole di sé come arduo, sempre ridefinito e rinnegato e rinegoziato equilibrio ed interscambio di suono e di senso, e di senso e nullificazione – Maestro, forse, di ogni poesia moderna non ancora

del tutto franta, disseminata e dispersa in postmoderno – Maestro, forse, per noi, di ogni poesia.

Come ho già osservato altrove, Sannelli si misura con l'impossibile impresa di una traduzione di Mallarmé, poeta quant'altri mai ambiguo, polisenso, raccolto e racchiuso nel mistero del segno e del suono ineffabilmente evocatori.

E lo fa con una levigatezza parnassiana e, insieme, con una rilkiana o celaniana capacità di evocativa esegesi *in actu* degli oggetti e dei simboli, accrescendo ed illimpidendo, se possibile, e rendendo ancora piú netta e pura, l'essenzialità lirica e semantica dell'originale.

Ecco, ad esempio, la sua versione del celebre ed enigmatico sonetto del Cigno:

Il vergine, il vivace, il bello oggi
tra poco apre con un colpo d'ala
il lago duro che calpesta il ghiaccio
trasparente nel gelo, e i voli immobili.

Un cigno antico ha ricordato sé
sublime, e disperato ora si libra:
chi non cantò lo spazio in cui la vita
fugge la noia abbagliante d'inverno.

Il collo scuoterà lo strazio candido
dal luogo imposto al cigno, che lo umilia,
non il suolo che incarcera le piume:

spirito che allo spazio il puro lume
dona e diventa statua nel rifiuto
che orna il Cigno nel suo bianco esilio.

Gli alessandrini dell'originale si raccolgono e si decantano in endecasillabi di una pienezza e di un'armonia che sembrano guardare a Petrarca o al Dante paradisiaco. Né la forma chiusa è inconciliabile con l'avanguardia e la sperimentazione intese in senso lato (basti pensare all'orientamento neometrico di tanta poesia

contemporanea, da Sanguineti allo Zanzotto di *Ipersonetto* fino ai discontinui esiti del Gruppo 93).

Ma, per Sannelli poeta, avanguardia non è distruzione, cancellazione, corrosione irriverente ed iconoclasta, 'terrorismo culturale'; semmai, trasvalutazione, metamorfosi, rifusione, riplasmazione. Sanguineti gli ha insegnato che i grandi eversori, i grandi rivoluzionari si sono formati sui classici.

Si legge nei *Venti sonetti*: «Lí, l'interno, il bianco-latte, il / bianco, è nulla, se è parlato. Quando / una perla discende sulla pelle è / cosa preziosa». La poesia avvolge il bianco-silenzio, e nel contempo, con la ricorsività tortuosa, barocca, di una monade leibniziana, ne è avvolta e cinta e fasciata. La poesia, proprio nel momento della sua apparente dissoluzione sperimentalistica, del suo sacrificale, rituale smembramento, preserva il silenzio albale e originario da cui essa stessa nasce e sorge. «I modi d'avanguardia sono rose / e il senso è salvo, salvo. […] / I modi d'avanguardia sono / la prima età».

Paradossalmente, proprio la sperimentazione, dissolvendo ogni incrostazione e reificazione espressive, sembra ricondurre, al di là di ogni strumentalizzazione, al «paese innocente», al dire originario della lirica pura. «È bello il principio / dei suoni, solo: anche la strada / è bianca, sotto, è inverno / pieno, anche la strada assorda».

Neve e ghiaccio, come in Mallarmé, emblematizzano il silenzio originario, padre di tutti suoni, vacuo risonante alveo di ogni canto possibile. «Una dice: giaccio sola, ha sete, è notte... / Qui è il calore / bianco, che sembra gelo; il non-finito / cambia stile, tende ad altro». Nell'affollarsi, per frammenti e baleni, della memoria letteraria e culturale, Saffo che *mona kateudei*, che «ama sola» accarezzata dal moto torrido degli astri remoti si fonde con la glaciale autocontemplazione di Erodiade, come con quella, tersa e floreale, di certe personificazioni della tradizione romanza, dalla «Dame Oisive» del *Roman de la Rose* alla Rachele dantesca, che «dal suo miraglio / mai non si smaga» – ma con l'affiorare, sullo sfondo, del michelangiolesco non-finito proprio della ricerca espressionistica e della sperimentazione inesausta, tese a varcare i confini della forma per inseguire la trascendenza, caliginosa e forse vacua, dell'Altro.

La Poesia, proprio nel momento della sua germinazione, del suo verzicare, del suo essere sperimentalmente riplasmata, afferma la propria solitaria, partenogenetica natura di Madre-Figlia, di immagine e riflesso di se medesima, di monade abbandonata nei silenziosi deserti di una storia immemore, di un tempo intemporale.

È come se, anche dopo il filtro della sperimentazione e dell'avanguardia, l'anima e l'essenza di Mallarmé tornassero a se stesse inalterate, pur dopo avere sprigionato nuove sfumature, nuove armoniche e nuove risonanze.

IV

Fra gli scrittori d'oggi, Sannelli è forse il piú consapevole del complesso e rischioso rapporto che intercorre fra il testo stampato – con la sua stabilità, la sua immutabilità, il suo carattere definitivo, per quanto, ormai, essi stessi relativizzati dalla stampa digitale – e la scrittura in rete, cosí fluttuante, volatile, precaria, cosí vasta, illimitata, cangiante, sempre danzante sull'orlo della babele, dell'obsolescenza, della sommersione.

Molte sue scritture hanno vagato per la rete prima di fermarsi e di cristallizzarsi in volume.

Ma, per converso, tutta la sua opera anteriore alla primavera del 2013 è stata colpita dall'abiura – eppure resta, permane, fra realtà e inesistenza, fra autenticità ed apocrifia, e anzi sembra, già al proprio interno, per enigmatici accenni, preludere ed alludere ad una morte-risurrezione, ad una trasfigurazione, ad un riaccendersi e riardere, fra persistenza e altro da sé, fra consistenza e chimera, in una luce diversa.

E anche alcuni testi a stampa hanno subíto una sistematica rielaborazione, una minuziosa riscrittura in stampe successive; anche i testi che ora vedono via via la luce, apparentemente episodica, in rete confluiranno – *dovranno* confluire – in un libro (poiché «tout au monde existe pour aboutir à un livre»)...

Insomma, gli statuti, le distinzioni stesse di scrittura in rete e scrittura a stampa subiscono, forse, un processo di relativizzazione e di reciproca fusione, nell'assiduo magmatico e vitale fluire del pensiero e della creazione.

V

L'abiura di Sannelli è il segno, il tramite – e insieme il suggello ed il viatico – di un trapasso, di una trasfigurazione, di una morte-risurrezione che coinvolge, insieme, discorso poetico e discorso critico.

«L'uscita dalla mandorla / con l'arte, e il suo bisogno, e / il legame – il sistro in Italia, / la cicala –», si leggeva nell'abiurata *Aria* (dove il sistro, pascoliano e montaliano, è simbolo egizio di morte e di passaggio, e guscio vuoto, vuoto in cui pullula e risuona la voce, e l'uscita dalla mandorla è risurrezione e catarsi, quasi come per il dantesco verme «nato a formar l'angelica farfalla»); e ancora: «questo scuro e bianco, fratelli, *duo* / tratti sono poesia e critica, fortuna / e ventura: un crespo e un lucido, / e un altro zinco, amico della luce»: dove il binomio poesia-critica è calato in un sistema essenziale, quasi presocratico di antinomie, l'alea della fortuna gioca con la determinatezza del disegno creatore, di ciò che, etimologicamente, è destinato, ad essere, ad accadere, a venire («ventura»); e lo zinco può essere la *nix alba*, la neve bianca, la *lana philosophica*, degli alchimisti, dunque simbolo, a propria volta, di passaggio e metamorfosi. «Qui è il calore / bianco, che sembra gelo: il non-finito / cambia stile, tende ad altro»: si preparava, anzi già ferveva, il crogiolo, l'*athanor* di una metamorfosi, di una nuova nascita – che è forse in realtà la prima, la vera – o una delle tante morti e nascite di una vita, di una ventura, e avventura, creativa. Rovesciando una movenza leopardiana («ed è, né cangia stile»: stile, là, come stato, tenore, condizione esistenziale; qui anche come modalità espressiva), il michelangiolesco non-finito tende ad altro, diverso compimento.

È difficile, si legge in *Philologia Pauli*, «il battesimo degli archetipi precristiani», dei misteri orfici e dionisiaci che in nome del messaggio, del testamento, del *Lógos* promettevano l'eternità già prima che quel Lógos, quel Verbo-Parola si fosse fatto carne in Cristo, fosse entrato nel tempo e nella storia. Eppure, il Verbo poetico è eterno – eterno nel presente – proprio perché si nutre del passato, della storia, delle «morte stagioni», e li fa rivivere, inverando, nel contempo, dal grembo, dal cuore, dalla potenzialità pura della lingua, «possibilità storiche mai avvenute». E, misticamente, il Libro

è – come il Verbo fatto carne, come la carne del Verbo – «il corpo che il lettore mangerà».

Come nella Rosselli, la sperimentazione-esperienza condotta sulle parole, sul linguaggio sembra protendersi verso l'«ultima esperienza», che è quella del Nulla. «La "luce esatta" è mistica e mostra se stessa». È andato, forse, piú di tutti vicino al vero Fabio Zinelli quando ha osservato che lo «spazio metrico fecondo» di Amelia Rosselli è, anche per Sannelli, «quel terreno fertile in cui le forme poetiche e ritmiche nascono e si sciolgono come in una terra che le nutre».

Lo spazio è, per il linguaggio, limite, e insieme confine, lineamento, contorno, forma, condizione stessa d'esistenza. La tensione dialettica, vitale della parola in se stessa deriva anche dal confronto con quei limiti, dalla pressione che essi esercitano. Si leggeva nei *Venti sonetti*, abiurati: «Perché occupa i metri, anche l'arte / annichilisce, che ora dolcemente / si scioglierà: come è l'uomo che scrive». Il metro, il *métron* definisce, fin dall'antichità, uno spazio-tempo, nel reale come nel testo. Ma quest'ultimo domanda la luce dello sguardo, il tepore sollecito dell'interpretazione, che ne sciolgano, in qualche modo, la consistenza e la costrizione, e ne facciano puro senso, pensiero, memoria – e lo stesso è dell'autore come uomo, che un giorno sarà polvere, non sarà piú altro che nome e ricordo.

I *Venti sonetti* sono del 2006. È illuminante il fatto che, nella riscrittura del 2010, quella terzina divenga: «Per occupare spazio, non c'è cosa / meglio del seme, e cresce tra le antenne / e i fili storti: è il modo liberato». Il *métron* è divenuto – per usare il lessico dei Padri della Chiesa – *Lógos spermatikós*, *ratio seminalis*, semenza del Verbo che vaga e si sparge per i secoli, in cerca della definitiva luce; apertura, dunque, ad uno spazio ulteriore, ad un'ulteriore possibilità di senso.

VI

L'abiura, dicevo, è morte e risurrezione.

E dalle ceneri dell'abiura sorgono, aprendosi come un dittico, *Digesto* ed *Intendyo*.

Ancora, in quest'ultimo libro, la forma come *métron*: la quartina (anche se indirettamente accoppiata a formare, o a ricomporre, nello sguardo e nella mente del lettore complice, un'ideale e virtuale ottava), forse derivata, con la sua condensazione oracolare e allusiva, la sua estrema concentrazione semantica, la sua sintassi spesso spezzata e sospesa, dalle *Centurie* di Nostradamus, che Sannelli ha tradotto (ma vengono in mente, anch'esse finissime, cesellate, sottilmente evocative, eppure aperte alle «beautés des naufrages», segnate da uno stile «archétype et complexe», insidiate dal gorgo del nulla e del nonsenso, le *Stances* di Jean Moréas).

Ma la morte-risurrezione del Verbo-Parola sembra, infine, proprio attraverso il travaglio esistenziale, ancora piú piena ed aperta: «non è cosí / la perfezione che non cerca niente, / e gode sola: ora pesta, preme, è il bene / mortale. nasci col forcipe, è novembre». Si riaffaccia, quasi, la possibilità di una comunanza, di un'unione, serriana e luziana, da uomo fra gli uomini, con tutte le manifestazioni dell'umano: «e la voce ritorna ai fratelli distinti / e separati, invisibili, i cristiani veri / nel senso di uomini».

«La doglia della notte sta finendo». Si intravede la luce. Come in San Paolo, tutto il creato geme nelle doglie del parto. «La Libia della sua Sibilla / canta il re nato». Uno spazio remoto, indeterminato, quasi mitico nel mondo antico – e l'eco classico-cristiana di una fascinazione profetica. «io voglio una offensione lunga / del silenzio perfetto: il vero bianco / e nero contrastato, l'audio chiarissimo / dei pochi *verba*»: i *verba* danteschi, che nel *Paradiso* non possono esprimere l'essenza del «trasumanare», riemergono qui purificati da un lungo tacere («du troppu taciri», forse, di Stefano Protonotaro), feriti e redenti dall'«offensione» (parola jacoponica e dantesca ad indicare l'oltraggio, la ferita, il danno ma anche, per antonomasia, il Peccato) del Silenzio, che può essere, insieme, colpevole e mistico, reticenza o contemplazione.

Complessa, studiatissima struttura testuale, vero e proprio canzoniere dalle architetture ponderate e potenti, opera tramata da un contemperamento di endecasillabi perfetti, modellati e modulati con una pienezza e una perizia petrarchesche e luziane, e frantumazioni ed ecolalie sanguinetiane che introduce – credo di poter dire – qualcosa di nuovo nella versificazione italiana, *Intendyo* è, in pari tempo, libro sorretto da un tessuto intertestuale sottile, sapiente, che dovrà guidare, una volta compiutamente svelato, la mano degli interpreti: un vero e proprio orchestrato, preordinato, organico sistema di allusioni che dalla letteratura italiana delle origini (il Boccaccio – ma questi non sono che accenni, o accenni di accenni – piú osceno, quello della vagina-*ninferno* e del membro «santo Cresci-in-man che Iddio ci diè», qui sorprendentemente riletti, sembra, quasi in una chiave allegorico-sacrale, nell'ottica di una sorta di mistica della sessualità; Cavalcanti, quello dei sospiri d'amore piú che il *loico* della psicologia averroista; Dante, l'*infans*, il *fantolino* che trema e balbetta e vaneggia e «corre alla mamma», oltre e forse piú che il Vate che ascende per gradi iniziatici alla «luce intellettuale») spazia fino al Celan piú tragico, dolorosamente immerso nella storia, quello della *Todesfuge*, della Morte come «Meister aus Deutschland» (e proprio a Celan, oltre che alla Dickinson, si potrà pensare per certe frantumazioni sintattiche e certe vertiginose ellissi).

E vi è, ancora, come già in *Philologia Pauli*, l'idea – nella fusione e nell'oltrepassamento dei generi, maschile e femminile – del testo come «corpo vaginato», solcato da una cavità – il «creux néant musicien», il «cavo nulla musicale», di Mallarmé? – in cui la parola, il seme del Verbo, respiri, vaghi, voli, si ripercuota e riverberi, allo stesso modo che il Verbo divino si fece carne nel ventre della Madre.

Una possibile luce interpretativa arriva da *Digesto*, lunga prosa poetica, vasto *poème en prose* – arioso, melodioso, eppure lungamente e soffertamente meditato – che sorge come un'alba dal buio dell'abiura.

«Guardo il mondo, che si trasforma: non c'è piú il bambino. […] C'è il giovane. E muore – perché *si trasforma per sempre* – un'abilità raggiunta, che ora non serve piú».

Un senso quasi luziano («una strada fuori del tempo, una strada aperta»; «il mutevole e il durevole / strettamente mischiati nella stessa sorgente»...) di perenne metamorfosi guidata, forse – proprio perché perenne –, dalla mano piú alta, invisibile, dell'eterno.

L'autore, l'*ego scriptor* è passato attraverso il «fuoco dello studio» e il «fuoco dell'amore» – il dantesco «foco che affina», o forse l'«antica fiamma» di cui si riconoscono i «segni», che fa tremare il sangue ma dev'essere attraversata per raggiungere il proprio bene –; anche se ora, a ripensarli, gli paiono «malattia».

È nel fare letterario, nell'assiduo lavorio sulla Parola, che l'autore deve riconoscersi: «in nome del *týrannos* continuo, il filologo pietoso, la fantasia delicata, il bricoleur, l'autore che non è re».

Ecco, in questo senso – nel senso di un lucidissimo e ardente amore del *Lógos*, del Verbo – Sannelli reincarna a suo modo l'antico, mai sopito archetipo del *poëta philologus*.

E già l'inedito che abbiamo il piacere di presentare in chiusura sembra segnato, inciso da una movenza nuova e diversa. Una dialogicità montaliana, o luziana. E immagini frante, oniriche – il tempo e la visione del sogno, ma anche lo sguardo di Dio, che vede le cose prima che accadano, ma con i contorni sfumati perché il suo occhio non è umano – o del profeta che intravede il già scritto, ma *per speculum et in aenigmate.*

Coincidentia oppositorum, unità della diade – il centauro uomo e bestia, ragione e istinto, caos e ordine.

Tutto visto *sub specie æternitatis*, da una prospettiva in cui le distinzioni temporali non hanno piú senso: quasi dal «punto /a cui tutti li tempi son presenti», come nella Divinità dantesca: tutti i tempi, anche quelli sommersi nel nulla di ciò che non è piú e di ciò che non è ancora.

LOTTA DI

Immagini

CLASSICO

Dante Alighieri

Comedìa

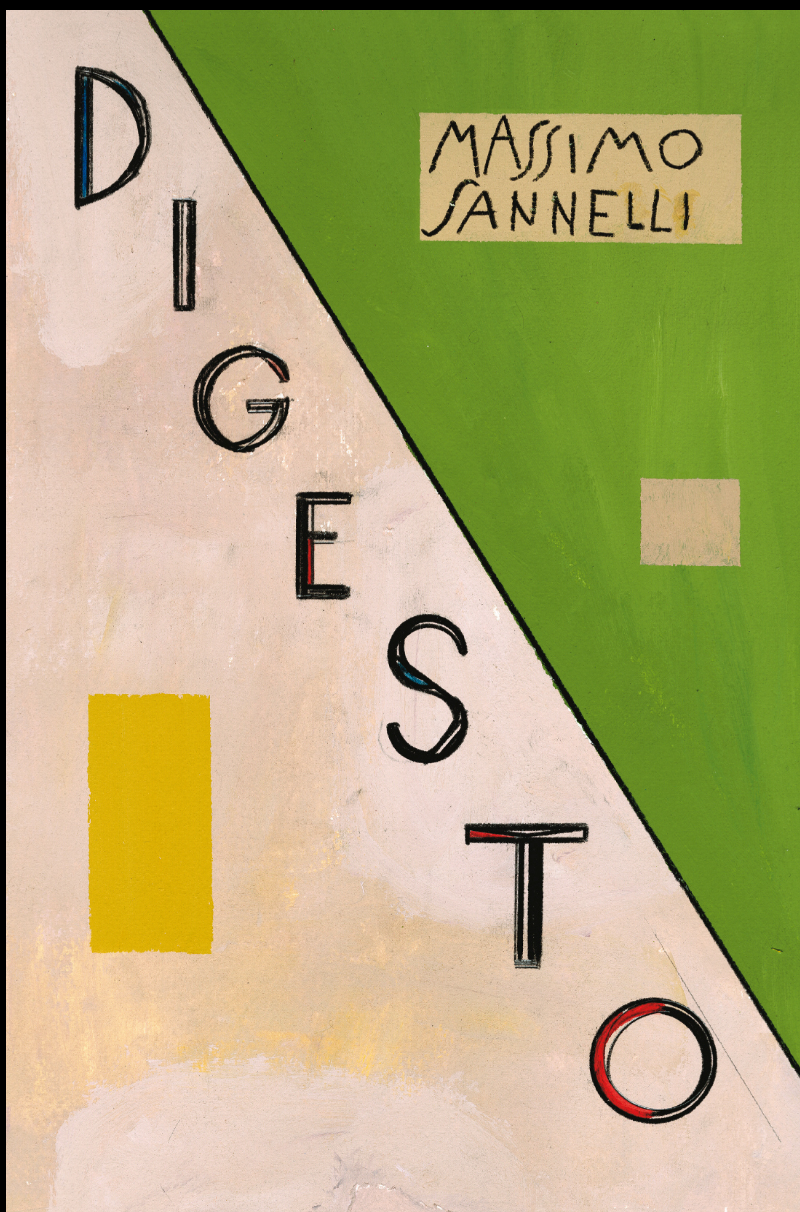
cura del testo, note e commenti

di *Massimo Sannelli*



FaraEditore

Dante, *Comedía*, Fara Editore, 2010.
Copertina di Francesco Ramberti.



Digesto, Tormena, 2014.
Copertina di Ariel Soulé.



Massimo Sannelli nell'*Arte del Fauno*,
regía di Fabio Giovinazzo.
Foto di scena: 2015.

LOTTA DI

Sitografia

CLASSICO

Sito ufficiale di Massimo Sannelli
www.massimosannelli.com

L'arte del Fauno, regía di Fabio Giovinazzo
www.lartedelfauno.blogspot.it

Videopoesie di Matteo Veronesi

Chimæra vocis
https://vimeo.com/26561257

Aglauro
https://vimeo.com/35480323

Testi *on line* di Massimo Sannelli citati

Ultime glosse sull'Ambiguo
www.bibliomanie.it/ultime_glosse_ambiguo_pasolini_sannelli.htm

Note sul Digesto
www.massimosannelli.com/2011/07/digesto.htm

Altri testi di Massimo Sannelli
http://www.massimosannelli.com/2009/02/testionline.html

Un odore e un colore (di incenso) (noi
avevamo confidenza...)
Un riflesso, una sosta, una pace all’altare – una corsa
civile... Ma io voglio sapere dove eri. E io voglio sapere come
stavi. E perché eri perduto? (ha parlato
la femmina).
perché non eri qui? – quando non ero
nato, fu una mossa infelice, fu questa,
che si vede: due esseri e due averi, ma tutto
si salverà. e tu fatti centauro, no? fatti centauro.

Massimo Sannelli

Inedito, 2015

Lotta di Classico. Il caso Massimo Sannelli
A cura di Elisabetta Brizio

Prima edizione: 12 Marzo 2016

www.massimosannelli.com

C'è davvero un *caso* Massimo Sannelli? A prima vista, Sannelli è un autore ben pubblicato e ben inserito, ha lavorato nell'editoria e nel cinema, e come poeta figura nelle antologie militanti, quelle che contano. Quindi non è uno sconosciuto. Se vuole pubblicare, pubblica, e se vuole apparire, appare, anche in scena. L'idea del *caso* fa pensare a un problema. E allora dov'è il caso? Qual è il problema? È nella singolarità: autore molto versatile, dà l'impressione di essere fuori del tempo, non sembra appartenere al 2016, né fisicamente né fisiognomicamente. Sannelli è una delle ultime propaggini del poeta-intellettuale, una coda molto autoironica, ma perfettamente consapevole. Come si ricava da queste pagine, dove non ci sono sconti né ambiguità.

Elisabetta Brizio è nata e vive a Macerata. Allieva di Alvaro Valentini, nel 1983 si è laureata in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Macerata. Ha pubblicato: *L'innumerevole esistenza. Saggi e note di letteratura contemporanea* (2010), *Le vesti dell'anima. Ipotesi per un canone della* décadence (2010) *Quando il realismo è trascendentale.* Marginalia *per Maurizio Ferraris* (2015). In collaborazione con Matteo Veronesi: *Heptaplus. Quattordici esercizi di bibliomanzia* (2010), *Gozzano dopo cent'anni. Antologia delle opere per l'anniversario dei* Colloqui (2011), *Pentacordo per Paolo Ruffilli* (con testi di L. Benini Sforza, G. Linguaglossa e R. Pagnanelli), (2012), *Hexapla. Sei sigizie di scrittura e pensiero* (2012), *Il Principe del Silenzio. Florilegio da Adolfo De Bosis* (2013), *Satura lanx. Saggi, interventi, recensioni, colloqui* (2014).

Collabora con «Bibliomanie. Ricerca filologica, storia delle idee e orientamento bibliografico» e con «Nuova Provincia. Rassegna aperiodica di poesia e pensiero».